الدكتور يوسف وغليسي

مناهج النقد الأدبي

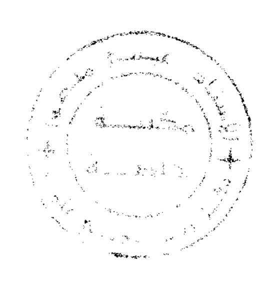


مناهج النقد الأدبي


بسم الله الرحمن الرحيم

مناهج النقد الأدبي

مفاهيمها وأسسها، تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية

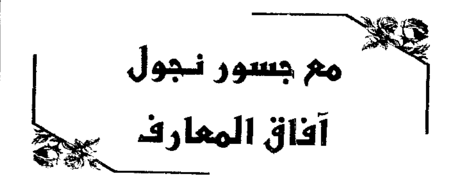


الدكتور
يوسف وغليسي



للنشر و التوزيع





الطبعة الأولى

1428 هـ - 2007م

رقم الإيداع:2007-3848.

ردمك:3-8-9683-9961-978

عنوان الكتاب:

مناهج النقد الأدبي.

المؤلف: الدكتور يوسف وغليسي.

الموضوع الرئيسي: نقد أدبي.

عدد الصفحات: 197 صفحة .

قياس الصفحة: 23x15.5.

جسور للنشر و التوزيع

291 حي الصنوبر البحري

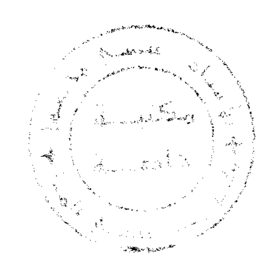
- المحمدية — الجزائر

هاتف-فاكس:

213-021-219-388

البريد الإلكتروني:

joussour_edition@yahoo.fr





إلى رياحين الروح في هذا العمر الجامعي الموحش،

فلذات قلبي وقلمي، طلبتي (في جامعتي قسنطينة

و أم البواقي) الذين أحببتهم وأحبوني، فكانت

(تلك المحبة) منهجي في التدريس وغايتي من التعليم

ورأسمالي الكبير في زمني الجامعي الرخيص.

يوسف

تقديم

هذا كتابٌ سبق لطلبتي في جامعة قسنطينة أنْ تعرَّفُوا فحواه مشافهةً ، ثم كتابةً في هيئة (محاضرات في النقد المعاصر) ، وقد رأيتُ من الإقبال على مطبوعاته، وإلحاح كثير من الباحثين المهُوسين بمسألة المنهج ،والطلبة الذين يتهيؤون لمسابقات الماجستير – وأذهانهم تكاد تخلو من فقه المناهج النقدية – ما جعلني أتحمَّس لتقديمه إلى كلِّ هؤلاء في ثوب طباعي جديد يليق بمقام التلقي العصري .

ولكنّني -كعادتي حين أنظر إلى وجهي في مرآتي النقدية – قليلُ الرضى عما أنجزت، لذلك عدتُ اليوم إلى تلك " المحاضرات " كما صغتهُا في أمسي ، بعدما قلّبتُ فيها الرأي وردَدْتُ النظر وأجَلْتُ العقلَ، فغيَّرْتُ فيها ما يجعلها في نظري أحسن ، وزدْتُ ما كان يجعلها تستحسَن ، وقدّمتُ وأخّرتُ ما تبدو معهما أفضل ، ثم حذفتُ وتركتُ ما يجعلها أجملَ ، انطلاقا من " العبرة العظيمة " التي كانت تلازمني دوما قبل اطلاعي على العبارة الشهيرة للعماد الأصفهاني الذي جعل منها أبرز العلامات الدالة على النقص البشري .

لقد حاولتُ أنْ أتَّخذ من المناهج النقدية منطلقات لمناقشة بعض النظريات والفرعيات المنهجية والاصطلاحية التي يعجُّ بها الخطاب النقدي العربي المعاصر في ارتباطه بالمرجعيات الغربية ، وذلك بأسلوب يمتزج فيه العرض التاريخي بالموقف النقدي والنقاش المعرفي ، بُغيَةَ تفادي السقوط في شرك التبسيط المدرسي.. .

والغاية القصوى من وراء كلّ ذلك أن يقف القارئ على أهم المناهج النقدية المعاصرة في صور واضحة تتقصّى أسماءَها وتواريخها ومفاهيمها وروادها ومصطلحاتها وما طرأ عليها من تحولات في انتقالها من مسقط رأسها الغربي إلى مُهَاجَرِها العربي ....

متمنيا أن أكون قد وفقتُ إلى تبيان بعض ذلك.

والله الموفّق.

د. يوسف وغليسي

سبتمبر 2007 .

المنهج الانطباعي

يعرف قاموس (لاروس) الانطباعية (*Impressionnisme*) بأنها "مدرسة فنية تشكيلية ، ظهرت – تحديدا – بين 1874 و1886 ، من خلال ثمانية معارض بباريس ، وقد جسدت قطيعة الفن الحديث مع الأكاديمية الرسمية"[1] ، وأنها اتجاه فني عام يسعى إلى "تقييد الانطباعات الهاربة وحركية الظواهر بدلا من المنظر الثابت...".[2]

وهي تحصر وظيفة الفنان في اقتناص انطباعاته البصرية أو العقلية بخصوص موضوع ما ، وليس في تصوير ذلك الواقع الموضوعي.

تنسب الانطباعية إلى لوحة فنية تشكيلية مغضوب عليها ، عنوانها (انطباع : *Impression*)* ، نسجتها ريشة الرسام الفرنسي كلود موني (*C. Monet*) سنة 1872 ، ولم تعرض إلا سنة 1874؛ وفي قاعة "النتاج المرفوض" (*Salon des refusés*) ، مع لوحات أخرى لـ 20 فنانا ، رفضت جماعة الحكام عرضها في البدء على أساس عدم أحقيتها لذلك.

ويمكن أن نذكر من أقطاب هذه المدرسة الفنية التشكيلية:

بيرت موريسو (*B. Morisot*) ، وإدوارد دوغاس (*E. Dougas*) ، وألفريد سيسلي (*A. Sisley*) ، وأوغست رونوار (*A. Renoir*) ، وكاميل بيسارو (*C. Pissaro*) ، ... ،

1- Petit Larousse Illustré 1984, librairie Larousse, Paris,1980, p.515.
2 - Ibid., p. 515.

* تمثل تلك اللوحة مشهدا لشروق الشمس على لوهافر، وسط ضباب البحر، من خلال الانعكاسات الضوئية وبعض الزوارق الشراعية. ويمكن مراجعة بعض اللوحات الزيتية (الانطباعية) في قاموس (لاروس) السابق، ص **576**.

ثم انتقلت الانطباعية من الفن التشكيلي إلى النقد الأدبي على أنها منهج ذاتي حر ، يسعى الناقد خلاله إلى أن ينقل للقارئ ما يشعر به تجاه النص الأدبي ، تبعا لتأثره الآني والمباشر بذلك النص ، دون تدخل عقلي أو تفكير منطقي صارم، وسيلته الأساسية في هذا المسعى هي الذوق الفردي الذي يعكس تأثر الذات الناقدة بالموضوع الإبداعي. إذ يتخذ الناقد من النص الأدبي مناسبة للحديث عن ذاته وأفكاره الخاصة وما يتداعى في ذهنه من مشاعر وذكريات ، محتكما في نقل انطباعاته حول النص على الذوق أساسا.

من زعماء النقد الانطباعي الغربي : سانت بيف/ *Ch.A.Sainte -Breuve* (1804-1896) الذي كان يكتب نقدا بعبقرية الشعر! ، وأناطول فرانس / *A. France* (1844-1924) الذي اتخذ من النقد وسيلة لسرد مغامراته ، وجول لوماتر/ *J. Lemaitre* (1853-1914) الذي كان يصدر في نقده عن إيمانه بأننا "لا نحب المؤلفات الأدبية لأنها جيدة . بل تبدو جيدة لأننا نحبها" ، والناقد الحقيقي – في نظره – هو من يستميل قارئه ويستهويه ويجذبه إليه حتى ينسيه نفسه وكل ما حوله، وينقله إلى عالم خاص.

وكذلك أندري جيد *A. Gide* (1869-1951) الذي جعل من العملية النقدية اعترافات ذاتية ، وتعبيرا عن الأفكار خاصة؛ يتخذ من النصوص المدروسة داعيا لذلك ، وغوستاف لانسون / *G. Lonson* (1857-1934) الذي ظل – مع انتمائه التاريخي الواضح – مؤمنا بأن الانطباعية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوة المؤلفات وجمالها شريطة استخدامها بحذر شديد.

انتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة (كالمنهج التأثري أو الذاتي أو الذوقي أو الانفعالي...) ، وقد أجمعت جملة من الدراسات (كـ "دراسة الأدب العربي" لمصطفى ناصف ، و"المرايا المتجاورة" لجابر عصفور ، ...) على أن طه حسين (1889- 1973) هو زعيم النقد الانطباعي ، حتى وهو في عز

التحامه "التاريخي" بالنص الأدبي؛ لأنه أدرك أن طبيعة النص الأدبي ليست في يـــد المؤرخ ، وأن الحضور الانطباعي ضرورة يقتضيها النقص الذي يواجـــه الناقـــد / المؤرخ.

ويمثل ذلك يؤمن تلميذه الدكتور محمد مندور (1907-1965) الـــذي تظل "الانطباعية" الثابت النقدي الكبير في تحولاته المنهجية المختلفـــة (اللغويـــة ، التاريخية ، الإيديولوجية ، ...) ، لاعتقاده أن "المنهج التأثري الذي يسخر منه اليوم بعض الجهلاء ، ويظنونه منهجا بدائيا عتيقا باليا ، لا يزال قائما وضروريا وبديهيا في كل نقد أدبي سليم ، ما دام الأدب كله لا يمكـــن أن يتحـــول إلى معـــادلات رياضية أو إلى أحجام تقاس بالمتر والسنتي أو توزن بالغرام والدرهم".[1]

وقد وقع صراع حاد بين محمد مندور وزكي نجيب محمود ، سنة 1948، كان موضوعه : هل يقوم النقد على "الذوق" أو على "العلم" ؟.

فبينما كان مندور يرى أن النقد ليس علما ، وما ينبغـــي أن يكـــون ، وأن قوام النقد ومرجعه كله إلى التذوق ، وأن للذوق الشخصي الكلمة العليا في نقـــد الفنون ، وأن الذوق المقصود هو الذوق المدرب المصقول بطول الممارسات القرائية والتحليلية والفهمية ؛ أي "الذوق المعلل في حدود الممكن ، وإن كانت ثمة أشـــياء (لا تؤديها الصفة) .."[2]؛ وفي ذلك إحالة واضحة على عبارة إســـحاق الموصـــلي القديمة "إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة".

كان زكي نجيب محمود (في مقاليه الشهيرين : "الناقد قـــارئ لقـــارئ"[3] ، و"النقد الأدبي بين الذوق والعقل"[4]) يرى أن النقد علم (والعلم عنده هـــو منـــهج

---

1 - محمد مندور : الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، الفجالة، القاهرة، د. ت ، ص **140**.

2 - محمد مندور : الأدب وفنونه ، ص **165**.

3 - زكي نجيب محمود : في فلسفة النقد، دار الشروق، بيروت - القاهرة، **1979**، ص **116**.

4 - زكي نجيب محمود : قشور ولباب، دار الشروق، بيروت - القاهرة، ص **54**.

البحث؛ أي مجموعة القوانين التي تفسر الظواهر) مرجعه إلى العقل لا الذوق ، وأن الاحتكام المطلق إلى الذوق هو إشاعة للفوضى النقدية ، وأن في كلام مندور خلطا بين قراءتين : فالقارئ (الذي سيصبح ناقدا) إنما يقرأ القراءة الأولى فلا يسعه إلا أن يحب ما قرأه أو أن يكرهه ، ثم يهم بالكتابة ليوضح وجهة نظره أي ليعلل رأيه ، والتعليل عملية عقلية لأنه رد الظواهر إلى أسبابها ، ومعنى ذلك أن الذوق خطوة أولى تسبق النقد ، وليس هو النقد ، إذ النقد يجيء تعليلا له . فهناك — إذن مرحلتان : مرحلة أولى ، يميزها ذوق يختار ما يقرأ (يحب أو يكره)، لا يتجاوز دوره إعداد المادة الخام للعملية النقدية.

ومرحلة ثانية ، يميزها عقل (والعقل عند زكي نجيب محمود معناه المنهجية العلمية) يحلل ويعلل ويفسر ويستعين بكل ما أمكن من علوم .. .

وبعد نحو 16 عاما من تلك المعركة بين الناقدين ، رأينا محمد مندور يميز — في نطاق النقد التأثري (الانطباعي) — بين مرحلتين أساسيتين : مرحلة (الذوق الفردي) ثم مرحلة (التبرير والتفسير الموضوعي) ، معربا عن أن الناقد الذي يقف على عتبة "المرحلة التأثرية مكتفيا بأن يقول : هذا جميل وذاك قبيح ، وهذا أسود وذاك أبيض ، فإنه في الحقيقة لا يعتبر عندئذ ناقدا على الإطلاق ، بل يعتبر معتوها أو مستهترا لا يعبأ بما يقوله أحد ولا ينبغي أن يعبأ"[1]. وقد عاود الإعراب عن القناعة ذاتها في كتابه المتأخر (معارك أدبية) الذي يتصدره مقال عنوانه "مذهبي في النقد" يلخص فيه انطباعيته الراسخة: ".. والنقد التأثري لا زلت أعتقد أنه الأساس الذي يجب أن يقوم عليه كل نقد سليم ، وذلك لأننا لا يمكن أن ندرك القيم الجمالية في الأدب بأي تحليل موضوعي ولا بتطبيق أية أصول أو قواعد تطبيقا آليا ، وإلا لجاز أن يدعي مدع أنه قد أدرك طعم هذا الشراب أو ذاك بتحليله في المعمل إلى عناصره الأولية ، وإنما تدرك الطعوم بالتذوق المباشر ، ثم نستعين بعد ذلك

---

1 - محمد مندور : الأدب وفنونه، ص 140 – 141.

بالتحليل والقواعد والأصول في محاولة تفسير هذه الطعـــوم وتعليـــل حلاوتهـــا أو مرارتها على نحو يعين الغير على تذوقها والخروج بنتيجة مماثلة للنتيجة التي خرج بها الناقد بفضل ملكته التذوقية المدربة المرهفة السليمة التكوين"[1].

ثم يختم مقاله بالإشارة إلى أن "مذهبه النقدي" قد استقر في صورته المنهجية الأخيرة على أساسين اثنين : "أساس إيديولوجي ينظر في المصادر والأهـــداف وفي أسلوب العلاج ، وأساس فني جمالي ينتظم في مرحلتين أحاول دائما أن أجمع بينهما في كل نقد تطبيقي أقوم به وهما : المرحلة التأثرية التي أبدأها دائما بأن أقرأ الكتاب المنقود قراءة دقيقة متأنية لأحاول أن أتبين الانطباعات التي خلفها في نفـــسي ، ثم مرحلة التعليل والتفسير وهي المرحلة التي أحاول فيها تفسير انطباعـــاتي وتبريرهـــا بحجج جمالية وفنية يمكن أن يقبلها الغير وأن تهديه إلى الإحساس بمثل ما أحسست به عند قراءتي للكتاب المنقود"[2].

وواضح من خلال هذه الاستشهادات أن محمد مندور قـــد أخـــذ بفكـــرة (القراءتين) كما وردت لدى زكي نجيب محمود "دون أن يذكر الذي أوحى إليـــه بها ، ثم جاء الأنصار فحسبوها له ..."[3]! ...

وقد نذكر من بين رواد النقد الانطباعي العربي كذلك الناقد الروائي المرحوم يحي حقي (1905- 1992) الذي دعا نقاد الجيل اللاحق لجيله — في مقدمـــة كتابه (خطوات في النقد)-"أن لا يحطوا على الفن كلاكل نظريات النقد المستوردة كلها فإنها تخنقه ..."[4] ، معربا عن انتمائه المنهجي (الانطباعي) الواضح، ومعلـــلا ذلك الانتماء :

---

1 – محمد مندور : معارك أدبية، دار نهضة مصر، الفجالة — القاهرة، د. ت، ص 05.

2 – نفسه ، ص 07.

3 – في فلسلة النقد، ص 117.

4 – يحي حقي : خطوات في النقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1976، ص 09.

"لا أنكر أنني لم أخرج عن دائرة النقد التأثري ، فليس في كلامي ذكر للمذاهب ، لعل السبب أنني لم ألتحق بكلية آداب في إحدى الجامعات .. لم أدرس النقد دراسة منهجية تاريخية ، ولا يسعدني شيء مثل أن يفسح هذا الكتاب مجال القول في هذا النوع من النقد الذي أتقدم به للقراء"[1].

وقد عمق هذا الانتماء سنوات بعد ذلك ، إذ تمنى – قبل وفاته بثلاثة أعوام – أن يجد أتباعا لـ: "هذا اللون من النقد الذي أتشيع له وأدعو إليه ، ولا أتنازل عنه على الإطلاق ، وهو النقد الذي أطلق عليه لفظ (النقد التذوقي) ، فلا يحكمون على الأعمال الأدبية المليئة بالمشاعر والأحاسيس والعواطف بالنظريات وبالقلم والمسطرة والتقسيمات النظرية الجافة"[2].

ومن الممكن أن نضيف إلى هذه الأسماء اسما نقديا انطباعيا آخر هو النقاد اللبناني الراحل إيليا الحاوي الذي يتميز بكثرة مؤلفاته النقدية التي تحتفي بالانطباع الذاتي واللغة الإنشائية ، وتدير ظهرها للمرجعية العلمية والتوثيق الأكاديمي ، شأنه في ذلك شأن الناقد الدكتور حسن فتح الباب في مجمل كتاباته النقدية (رؤية جديدة لشعرنا القديم ، شعر الشباب في الجزائر ، شاعر وثورة، ...) التي تعج بهذه الروح الانطباعية الطاغية التي قادته إلى دخول معركة (الانطباعية والعلمية)* مع الناقد الجزائري الراحل أبو العيد دودو (1935 – 2004).

وعموما فقد تظافر النقد الانطباعي مع النقد الصحفي في شكل قراءة حرة وعابرة للنص ، عمادها الذوق الفردي . تطبعها الخصائص الآتية :

---

1 – نفسه ، ص 10.

2 – حوار مع يحي حقي، أجراه : محمد العباسي، مجلة (العالم)، السنة 06، العدد 292، 16 سبتمبر 1989.

* – يمكن مراجعة ملخص هذه المعركة في كتابنا : النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الجزائر، 2002، ص 76.

- محاربة القواعد العلمية والمعايير النقدية الأكاديمية، والانتصار للذوق الذاتي الذي يشكل مركز الدائرة النقدية الانطباعية.

- الإفراط في استحسان النصوص أو استهجانها، على السواء، أي ما يسميه جابر عصفور بثنائية (الحب والكره)[1] التي يتوسل بها الناقد الانطباعي جاعلا من حالاته المزاجية معيارا نقديا متقلبا ! ....

- الذوبان في النصوص المعجب بها والتماهي في أصحابها .

- العدول عن النصوص المدروسة إلى أجواء نائية من الهوامش والخواطر والذكريات الذاتية ، والتطويح بالقارئ في هذه الفضاءات القصية؛ إذ غالبا ما تحمل الناقد موجة تأثراته الذاتية بعيدا عن النص ، لتلقي به في لجة عواطفه الخاصة، ويغدو "كمن تشغله التموجات الدائرية الممتدة على صفحة الماء عن الحجر الذي أثار هذه التموجات"[2]؛ بمعنى أن الناقد – حينها – يركز على المعلولات دون العلة الأساسية التي ولدتها.

- الإسراف في استعمال اللغة الإنشائية الشاعرية التي يطغى عليه ضمير المفرد المتكلم (أنا) ، وصيغة (أفعل التفضيل) وسائر الأساليب الانفعالية ....

---

1 – جابر عصفور : المرايا المتجاورة – دراسة في نقد طه حسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، **1983**، ص **309**.

2 – جابر عصفور : المرايا المتجاورة ، ص **306**.

المنهج التاريخي

هو الصرح النقدي الراسخ الذي واجه أعتى المناهج النقدية الحديثة المتلاحقة التي "انبثقت خصما على المنهج التاريخي ، وكلها قد استمدت بصيغة من الصيغ قانونها الأساسي من الاعتراض عليه أو مناقضته جذريا"[1]. وهو منهج يتخذ من حوادث التاريخ السياسي والاجتماعي وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره أو التاريخ الأدبي لأمة ما ، ومجموع الآراء التي قيلت في أديب ما أو في فن من الفنون.

فهو – إذن – يفيد في تفسير تشكل خصائص اتجاه أدبي ما ، ويعين على فهم البواعث والمؤثرات في نشأة الظواهر والتيارات الأدبية المرتبطة بالمجتمع ، انطلاقا من قاعدة (الإنسان ابن بيئته).

ويتكئ النقد التاريخي "على ما يشبه سلسلة من المعادلات السببية : فالنص ثمرة صاحبه ، والأديب صورة لثقافته ، والثقافة إفراز للبيئة ، والبيئة جزء من التاريخ، فإذا النقد تأريخ للأديب من خلال بيئته"[2] ، وعلى هذا فهو "مفيد في دراسة تطور أدبي ما ، لكن لا في الكشف عن نتائج هذه الدراسة ، فالمنهج التاريخي – شأنه شأن الخطوط الأولية في الرسم – يمحى عندما تكتمل الصورة"[3]؛ إنه بتعبير آخر "تمهيد للنقد الأدبي ، تمهيد لازم ، ولكنه لا يجوز أن نقف عنده ، وإلا كنا كمن يجمع المواد الأولية ثم لا يقيم البناء"[4].

---

1 – عبد السلام المسدي : في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، **1994**، ص **79**.

2 – نفسه، ص **88**.

3 – ر.م.ألبيريس : الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ط. **2**، منشورات عويدات، بيروت – باريس، **1980**، ص **06**.

4 – محمد مندور : في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص **129**.

ومع القصور الواضح الذي يطبع (المنهج التاريخي) فإنه يظل "واحدا من أكثر المناهج اعتمادا في ميدان البحث الأدبي لأنه أكثر صلاحية لتتبع الظواهر الكبرى في الأدب ودراسة تطوراتها"[1]؛ إذ هو "المنهج الوحيد الذي يمكننا من دراسة المسار الأدبي لأي أمة من الأمم، ويمكننا من التعرف على ما يتميز به أدبها من خصائص"[2].

يعد "النقد العلمي" (*Critique Scientifique*)، الذي ظهر في أواخر القرن التاسع عشر، شكلا مبكرا للنقد التاريخي، من أبرز ممثليه:

* هيبوليت تين / *H.Taine* (1828-1893)، الفيلسوف والمؤرخ والناقد الفرنسي الشهير الذي درس النصوص الأدبية في ضوء تأثير ثلاثيته الشهيرة:

1 – العرق أو الجنس (*Race*)؛ بمعنى الخصائص الفطرية الوراثية المشتركة بين أفراد الأمة الواحدة المنحدرة من جنس معين.

2 – البيئة، أو المكان أو الوسط، (*Milieu*)؛ بمعنى الفضاء الجغرافي وانعكاساته الاجتماعية في النص الأدبي.

3 – الزمان أو العصر(*Temps*)؛ أي مجموع الظروف السياسية والثقافية والدينية التي من شأنها أن تمارس تأثيرا على النص.

* فردينان برونتيار / *F. Brunetière* (1849-1906)، الناقد الفرنسي الذي آمن بنظرية (التطور) لدى داروين (1809-1906)، وأنفق جهودا معتبرة في تطبيقها على الأدب، متمثلا الأنواع الأدبية كائنات عضوية متطورة، فكما تطور القرد إلى إنسان، تطور الأدب كذلك من فن إلى آخر وقد

---

1 – **الربعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001 – 2002، ص 38.**

2 – **نفسه، ص 34.**

ألف كتابه (تطور الأنواع الأدبية) سنة 1890، على غرار كتاب (أصل الأنواع) لداروين؛ حيث رأى أن الآداب تنقسم إلى فصائل أدبية مثلها مثل الكائنات الحية، وأنها تنمو وتتكاثر متطورة من البساطة إلى التركيب في أزمنة متعاقبة حتى تصل إلى مرتبة من النضج قد تنتهي عندها وتتلاشى وتنقرض كما انقرضت بعض الفصائل الحيوانية.

ومن الأمثلة التي يسوقها برونتيار لتأكيد تطور الفنون بعضها عن بعض أن الخطابة الدينية (في القرن 17م) قد تحولت بموضوعاتها البارزة (كعظمة الإنسان وحقارته، وزوال الحياة وفنائها، والثقة بالطبيعة...) واستحالت إلى الشعر الرومنسي (في القرن 19م) الذي تغنى بالموضوعات ذاتها (التغني بالمشاعر الروحية والشكوى من الحياة واللجوء إلى الطبيعة)؛ فوحدة الموضوعات مع اختلاف الصياغة بين الوعظ والشعر دليل، في نظر برونتيار وفقا لنظرية داروين ولا مارك، على أن هذا منحدر من ذاك!..

إلى جانب رموز النقد العلمي، فإن هناك أعلاما آخرين أرسوا أوليات النقد التاريخي في أوربا، نذكر منهم:

* ش.أ. سانت بيف / *Charle Augustin Sainte-Beuve* (1804-1869)، الناقد الفرنسي (أستاذ هـ. تين) الذي ركز على شخصية الأديب تركيزا مطلقا، إيمانا منه بأنه "كما تكون الشجرة يكون ثمرها"، وأن النص "تعبير عن مزاج فردي"، لذلك كان ولوعا بالتقصي لحياة الكاتب الشخصية والعائلية، ومعرفة أصدقائه وأعدائه، وحالاته المادية والعقلية والأخلاقية، وعاداته وأذواقه وآرائه الشخصية، وكل ما يصب فيما كان يسميه "وعاء الكاتب" الذي هو أساس مسبق لفهم ما يكتبه ونقده. وقد عده محمد مندور عميدا للنقد التفسيري "الذي يحرص على الشرح والإيضاح، والمساعدة على الفهم، أكثر من حرصه على حكم

وتحديد القيم"،[1] حتى وإن "كان نقده قد سمي بالنقد التاريخي فمن الواجب أن نفهمه على أنه هو النقد التفسيري"[2].

* غستاف لانسون / *Gustave Lonson* (1857-1934)، ويعد هذا الأكاديمي الفرنسي الكبير الرائد الأكبر للمنهج التاريخي الذي أصبح يعرف كذلك بالانتساب إليه (اللانسونية: *Lonsonnisme*)، وقد أعلن لانسون عن هويته المنهجية سنة 1909، في محاضرة بجامعة بروكسل حول (الروح العلمية ومنهج تاريخ الأدب)، ثم أتبعها سنة 1910 بمقالته الشهيرة (منهج تاريخ الأدب) التي نشرها في مجلة الشهر (*Revue du moi*)، وقد حدد فيها خطوات المنهج التاريخي، حتى غدت تلك المقالة "قانون اللانسونية ودستورها المتبع" على حد تعبير أحد الدارسين[3].

ثم واصل هذا النشاط "الانسوني" أكاديمي فرنسي آخر هو ريمون بيكار (*Rymond Picard*) الذي دخل في معارك نقدية ضارية مع عميد النقد الفرنسي الجديد رولان بارت / *R. Barthes* (1915- 1980)، انتهت بالإطاحة بالمنهج التاريخي.

أما في النقد العربي، فيمكن أن تكون نهايات الربع الأول من القرن العشرين تاريخا لبدايات الممارسة النقدية التاريخية، على يد نقاد تتلمذوا – بشكل أو بآخر – على رموز المدرسة الفرنسية، يتزعمهم الدكتور أحمد ضيف (1880-1945) الذي يمكن عده أول متخرج عربي في مدرسة لانسون الفرنسية؛ فهو أول أستاذ

---

1 – محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص 89.

2 – نفسه، ص 89 – 90.

3 – عبد المجيد حنون: اللانسونية وأبرز أعلامها في النقد العربي الحديث، مخطوط دكتوراه دولة، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1991، ص 72.

للأدب العربي أوفدته الجامعة المصرية الأهلية للحصول على الدكتوراه من جامعة باريس، وقد حصل عليها برسالة عن بلاغة العرب في الأندلس.[1]

بالإضافة إلى: طه حسين (1890-1965)، وزكي مبارك (1893-1952)، وأحمد أمين (1886-1954)،...

على أن محمد مندور (1907-1965) يمكن عده الجسر "التاريخي" المباشر بين النقدين الفرنسي والعربي؛ فهو أول من أرسى معالم "اللانسونية" في نقدنا العربي، حين أصدر كتابه (النقد المنهجي عند العرب) مذيلا بترجمته لمقالة لانسون الشهيرة (منهج البحث في الأدب)، وكان ذلك في حدود سنة 1946، ثم أعاد طبع هذه الترجمة (مرفقة بترجمته لمقالة مابيه "منهج البحث في اللغة") سنة 1964.

ومنذ الستينيات، أخذ النقد التاريخي يزدهر في كثير من الجامعات العربية على أيدي أشهر الأكاديميين العرب الذين تحولت أطروحاتهم الجامعية إلى معالم نقدية يقتفي آثارها المنهجية (التاريخية) طلبتهم، ويتوارثونها طالبا عن أستاذ، حتى ترسخ المنهج التاريخي ورسم ترسيما أكاديميا (يوشك أن يبدو مطلقا!)، وأصبح من المجازفة الأكاديمية أن يفكر الباحث الجامعي في بديل لهذا المنهج.

ومن رموز هذا المنهج: شوقي ضيف وسهير القلماوي وعمر الدسوقي في مصر، وشكري فيصل في سوريا، ومحمد الصالح الجابري في تونس، وعباس الجراري في المغرب، أما في الجزائر فيمكن أن نذكر: بلقاسم سعد الله وصالح خرفي

1 – شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، عدد 177، سبتمبر 1993، ص 83.

وعبد الله ركيبي ومحمد ناصر وعبد الملك مرتاض (في مرحلة أولى من تجربته النقدية)،...

وعموما فإن النقد التاريخي قد اتّسم بالخصائص الآتية:

- الازدهار في أحضان البحوث الأكاديمية المتخصصة التي بالغت في ارتضائه منهجا واحدا لا يرتضى بدلا.

- الربط الآلي بين النص الأدبي ومحيطه السياقي، واعتبار الأول وثيقة للثاني.

- الاهتمام بدراسة المدونات الأدبية العريضة الممتدة تاريخيا، مع التركيز على أكثر النصوص تمثيلا للمرحلة التاريخية المدروسة (و إن كانت ثانوية وضعيفة فنيا، لأن في مرآويتها واستجابتها للمؤثرات التاريخية مندوحة عن أي شيء آخر!)، مع إهمال التفاوت الكبير بين أدباء يتحدون في الزمان والمكان؛ كأن هذا المنهج عاجز – بطبعه – عن تفسير الفوارق العبقرية بين المبدعين المنتمين إلى فضاء زمكاني موحد.

- المبالغة في التعميم، والاستقراء الناقص.

- الاهتمام بالمبدع والبيئة الإبداعية على حساب النص الإبداعي، وتحويل كثير من النصوص إلى وثائق يستعان بها عند الحاجة إلى تأكيد بعض الأفكار والحقائق التاريخية.

- التركيز على المضمون وسياقاته الخارجية، مع تغييب واضح للخصوصية الأدبية للنص.

- التعامل مع النصوص المدروسة على أنها مخطوطات بحاجة إلى توثيق، أو تحف مجهولة في متحف أثري، مع محاولة لم شتاتها وتأكيدها بالوثـــائق والـــصور والفهارس والملاحق.

وهكذا تبدو الأهمية الأساسية لهذا المنهج في أنه يقدم جهودا مضنية في سبيل تقديم المادة الأدبية الخام، أما دراسة هذه المادة في ذاتها فإنها أوسع من أن يستوعبها مثل هذا القالب المنهجي الضيق.!....

المنهج النفساني

يستمد المنهج النفساني آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي (*Psychanalyse*)، أو"التحلفسي"[1] على حد نحت عبد الملك مرتاض، والتي أسسها سيغموند فرويد / *S. Freud* (1856-1939) في مطلع القرن العشرين، فسر على ضوئها السلوك الإنساني برده إلى منطقة اللاوعي (اللاشعور).

وخلاصة هذا التصور أن في أعماق كل كائن بشري رغبات مكبوتة، تبحث دوما عن الإشباع في مجتمع قد لا يتيح لها ذلك، ولما كان صعبا إخماد هذه الحرائق المشتعلة في لاشعوره، فإنه مضطر إلى تصعيدها؛ أي إشباعها بكيفيات مختلفة (أحلام النوم، أحلام اليقظة، هذيان العصابيين، الأعمال الفنية)، كأن الفن – إذن _ تصعيد وتعويض لما لم يستطع الفنان تحقيقه في واقعه الاجتماعي، واستجابة تلقائية لتلك المثيرات النائمة في الأعماق النفسية السحيقة، والتي قد تكون رغبات جنسية (بحسب فرويد)، أو شعورا بالنقص يقتضي التعويض (بحسب آدلر)، أو مجموعة من التجارب والأفكار الموروثة المخزنة في اللاشعور الجمعي (بحسب يونغ).

وعلى تعدد الاتجاهات النفسانية التي نهلت منها الدراسات الأدبية، فإن النقد النفساني ظل يتحرك ضمن جملة من المبادئ والثوابت، منها:

- ربط النص بلاشعور صاحبه.

---

1 – **عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2002، ص 136.**

- افتراض وجود بنية نفسية تحتية متجذرة في لاوعي المبدع تنعكس بصورة رمزية على سطح النص، لا معنى لهذا السطح دون استحضار تلك البنية الباطنية.

- النظر إلى الشخصيات (الورقية) في النصوص على أنهم شخوص حقيقيون بدوافعهم ورغباتهم.

- النظر إلى المبدع صاحب النص على أنه شخص عصابي (*Névrosé*)، وأن نصه الإبداعي هو عرض عصابي، يتسامى بالرغبة المكبوتة في شكل رمزي مقبول اجتماعيا.

وتجمع عامة البحوث والدراسات على أن الناقد الفرنسي شارل مورون / *C. Mouron* (1899-1966)، الذي إليه يعزى مصطلح النقد النفساني (*Psycho-critique*)، قد حقق للنقد الأدبي انتصارا منهجيا كبيرا؛ إذ فصل النقد الأدبي عن علم النفس، وجعل من الأول أكبر من أن يبقى مجرد شارح وموضح للثاني، مقترحا منهجا لا يجعل من التحليل النفسي غاية في ذاته، بل يستعين به وسيلة منهجية في دراسة النصوص الأدبية.

وعموما فقد استثمرت الدراسات الأدبية حقائق علم النفس ومفاهيمه بكيفيات شتى، عبر مجالات مختلفة نذكر منها:

1. دراسة العملية الإبداعية في ذاتها (سيكولوجية الإبداع)؛ أي ماهيتها النفسية وعناصرها وطقوسها الخاصة.

ولعل الدكتور مصطفى سويف أن يكون رائد هذا الاتجاه بكتابه (الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة)، وهو رسالة ماجستير ناقشها سنة 1948، ونشرها سنة 1951. ثم واصل صنيعه بعض طلبته كالدكتور شاكر عبد الحميد

(الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة)، والدكتورة سامية الملة (الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح)،....

وتشكل هذه الجهود "في الثقافة العربية نواة مدرسة لعلم نفس الإبداع"[1].

2. دراسة شخصية المبدع (الاتجاه البيوغرافي أو سيكولوجية المبدع)؛ بمعنى البحث في دلالة العمل الإبداعي على نفسية صاحبه.

ويمكن أن نذكر من رواد هذا الاتجاه في الممارسات النقدية العربية:

عباس محمود العقاد (1889- 1964)، وإبراهيم عبد القادر المازني (1890- 1949)، ومحمد النويهي (1917-1980)،...

3. دراسة العلاقة النفسية بين العمل الإبداعي والمتلقي (سيكولوجية التلقي أو الجمهور).

4. دراسة العمل الإبداعي من زاوية سيكولوجية (التحليل النفسي للأدب)؛ وهذا هو المجال الحقيقي للممارسة النقدية النفسانية التي يمكن أن نذكر من روادها: أمين الخولي ومحمد خلف الله أحمد وعز الدين إسماعيل ويوسف سامي اليوسف وجورج طرابلسي وخريستو نجم....

وتعد سنة 1938 تاريخا حاسما في علاقة النقد العربي بهذا المنهج؛ لأنها السنة التي أوكلت فيها كلية الآداب بجامعة القاهرة إلى كل من أحمد أمين ومحمد خلف الله أحمد مهمة تدريس مادة جديدة لطلبة الدراسات العليا تتناول (صلة علم النفس بالأدب)، وفي السنة الموالية نشر أمين الخولي (1896-1966) بحثا عنوانه (البلاغة وعلم النفس) كان محاولة لترسيخ دراسة خاصة بعلم النفس الأدبي.

---

1 – صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص 59.

مواقف منهجية:

يعد المنهج النفساني من أكثر المناهج النقدية إثارة للمواقف المختلفة، فثمة من يناصره، وثمة من يناهضه، وثمة من يقف بين بين:

أ.موقف الأنصار:

يمكن أن نذكر العقاد على رأس المناصرين لهذا المنهج؛ إذ لم يكتف بالممارسة النقدية النفسانية، بل راح يؤازر ذلك مؤازرة نظرية، أعرب عنها في مقاله (النقد السيكولوجي) الذي نشره عام 1961، منتهيا فيه إلى قوله: "إذا لم يكن بد من تفضيل إحدى مدارس النقد على سائر مدارسه الجامعة فمدرسة (النقد السيكولوجي) أو النفساني أحقها جميعا بالتفضيل، في رأيي وفي ذوقي معا، لأنها المدرسة التي نستغني بها عن غيرها ولا نفقد شيئا من جوهر الفن أو الفنان المنقود"[1]، ثم عاد في مقاله (في عالم النقد) ليقرر أننا "نعرف كل ما نريد أن نعرفه وكل ما يهم أن يعرف متى عرفنا نفس الشاعر وعرفنا كيف يكون أثرها في كلامه، وكيف يكون أثر هذا الكلام في نفوس الناس (...) ولهذا نفضل المدرسة النفسية لأنها تحيط بالمدارس كلها في جميع مزاياها"[2].

أما جورج طرابيشي الذي مارس النقد النفساني في كثير من كتبه (أنثى ضد الأنوثة، الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الأدب العربي، عقدة أوديب في الرواية العربية، رمزية المرأة في الرواية العربية، الروائي وبطله – مقاربة اللاشعور في الرواية العربية،...)، فيبدو من أكثر النقاد العرب تطرفا في الدفاع عن هذا المنهج:

---

1 – العقاد: يوميات، ص 10.

2 – نفسه، ص 441.

"لقد كتبت من قبل عدة دراسات في النقد و لم أشعر أن هناك منهجا قادرا على الدخول إلى قلب العمل الأدبي وإعطائه أبعادا، وأن يكشف فيه عن أبعاد خفية أو فلنقل تحتية، كمنهج التحليل النفسي"[1].

ويقترب من هذا الموقف الشاعر الناقد اللبناني الدكتور خريستو نجم الذي تمثل التحليل النفسي في الكثير من كتاباته النقدية (النرجسية في أدب نزار قباني، المرأة في حياة جبران، رهاب المرأة في أدب إلياس أبو شبكة، في النقد الأدبي والتحليل النفسي،...) منتهيا إلى أن "التحليل النفسي للأدب من أصلح المناهج الأدبية تقصيا للحقيقة وإثراء للفن"[2].

ثم راح في مواقف أخرى[3] – يستعرض جملة المآخذ التي أخذت على هذا المنهج (كاهتمامه بالفنان أكثر من الفن، وإيمانه المتطرف بأن النص تعبير أمين عن نفسية صاحبه، ولجوئه إلى التعسف والتبرير بدل الحقيقة الموضوعية)، رائيا أن هذه المآخذ وإن كانت صحيحة في بعضها، فإنها ليست دقيقة بمجملها، ورادا على ذلك بما يأتي:

1. مهما كانت موضوعية العمل الفني، فإنه يحمل بذور شخصية صاحبه، وما يهم الباحث النفساني هو "المؤلف وقد أصبح نصا".

2. بإمكاننا تلمس أثر الشخصية في العمل الفني وتتبعها في نتاجه.

3. إن الباحثين النفسانيين لا يسعون إلى إثبات مذهب تحليلي معين، وهم – إذن – لا يحتاجون تعنتا يؤيد مدرسة نفسية محددة.

---

1 – **محاورة مع جورج طرابيشي، ضمن: جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، د. ت، ص94.**

2 – **خريستو نجم: في النقد الأدبي والتحليل النفسي، دار الجيل،بيروت، 1991، ص 39.**

3 – **خريستو نجم: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت، 1983، ص 11.**

ب. موقف الخصوم (المعارضين):

يأتي محمد مندور في طليعة النقاد الداعين إلى فصل الأدب ودراسته عن العلوم المختلفة (و منها علم النفس)، وتنحية العلم عن الأدب ونقده، ومحاربة "تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب"، لأن "الأدب لا يمكن أن نجدده ونوجهه ونحييه إلا بعناصره الداخلية، عناصره الأدبية البحتة"[1]، مشيرا إلى أن الدعوة إلى هذا المنهج أو "الاتجاه الذي يدعو إليه الأستاذ خلف الله محنة ستترل بالأدب، لأن معناه الانصراف عن الأدب وتذوق الأدب، والفرار إلى نظريات عامة لا فائدة منها"[2]، وأن الاهتمام بالأديب – باسم علاقة الأدب بعلم النفس – سينتهي بنا "إلى قتل الأدب"[3]، ولو أننا نلحظ محمد مندور – في كتاباته النقدية المتأخرة – يخفف شيئا ما من لهجته الشديدة الرافضة تجاه هذا المنهج: "لم أنكر في تلك المرحلة حق الناقد بل واجبه في تفسير الأعمال الأدبية على ضوء الحالة النفسية للأديب ومقومات تلك الحالة، ولكنني أنكرت على النقاد ولا أزال أنكر أن يستعيروا في النقد الأدبي منهجا يأخذونه عن أي علم آخر، وذلك لأن للنقد – ويجب أن يكون – منهجه الخاص النابع من طبيعة الأدب ذاتها، كما أنني لم أنكر أيضا حق الناقد بل واجبه في توسيع ثقافته بحيث تشمل الدراسات النفسية والتاريخية والاجتماعية بل والعلمية أيضا، ولكنني أنكرت عليه ولا أزال أنكر أي محاولة لإقحام نظريات تلك العلوم على الأدب والأدباء ومحاولة إلباسها للأدباء قسرا..."[4].

1 – محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص **171**.

2 – نفسه، ص **163**.

3 – نفسه، ص **170**.

4 – محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص **04**.

ثمة ناقد آخر أعلن عداءه الواضح للمنهج النفساني، هو المرحوم محي الدين صبحي (1935-2003) الذي أبدى ازوراره من هذا المنهج، على الأقل كما طبقه خريستو نجم في دراسته (الطبيعة والرغبات المكبوتة في شعر الأخطل الصغير)*، حيث امتعض من التركيز على الطفولة الأولى للمبدع وإلغاء السنوات اللاحقة من عمره، لأن في ذلك حيفا على إنسانية الإنسان ومصادرة لعمر كامل من التجارب والثقافة والوعي، هذا العمر الذي لا شك أنه يحرك العقدة الطفولية أو يقويها، كما أن الناقد النفساني – في نظر صبحي – يرتكب خطيئة كبرى حين يسوي بين (الشخصية الشعرية) و(شخصية الشاعر)، دون اعتبار بأن الشخصية الأدبية شخصية افتراضية، وعليه فإن "الخلط بين (أنا الشاعر) و(أنا الشخص التاريخي) خطأ فادح، ومن هنا يسقط المنهج النفسي بأكمله"[1].

أما الدكتور عبد الملك مرتاض فهو من ألد أعداء القراءة النفسانية التي وصفها بـ:"المريضة المتسلطة"، ثم راح في دراسته (القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي) يصب جام غضبه على المنهج النفسي القائم على "افتراض مسبق يتجسد في مرضية الأديب، وإذن مرضية الأدب، بل أدبية امرض، فكأن هذا التيار لا يبحث إلا عن الأمراض، فإن لم تكن، توهمها توهما (...) لكي يبلغ غايته التي تتجسد في التماس الأعراض والأمراض ما ظهر منها وما بطن (...) والتي يجب أن تقارف الأديب وتلازمه ولا تزايله، فكل أديب – من وجهة نظر هذا التيار – مريض !، وإذن فكل أدب نتيجة لذلك مريض أيضا"[2]، وبعد ذلك يذكر من عيوب هذا المنهج:

* – منشورة ضمن أعمال (دورة الأخطل الصغير)، أبحاث الندوة ووقائعها، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2000، ص ص 185 – 239.

1 – نفسه، ص 344.

2 – مجلة (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، عدد 04، 1996، ص 18-19. وانظر: في نظرية النقد، ص ص 155 – 160.

اصطناع الإجراءات المنهجية عن الأدب (وأجنبيتها تجعلها غير قادرة على تفجير مكامن النص وخفاياه)، والتعسف في تأويل النص تأويلا جزئيا ومسبقا، ثم إن علم النفس وضع – أصلا – لمحاولة تفسير الأعراض الجنونية، فمن العسير عليه – بحكم الوضع والوظيفة والطبيعة – أن يضع يده على مرتكزات الجمال الفني للنصوص، كما أن الغاية من التحليل النفسي للأدب ليست قراءة الأدب في ذاته وإنما اتخاذ النص الأدبي ذريعة لتأويل تصرفات الأديب من خلال ما أبدعه.

ج. مواقف وسطية:

من جملة الآراء التي وقفت من هذا المنهج موقفا وسطيا، لا ينكر فعالية المنهج النفسي في ذاته ولكنه يسجل عليه بعض الاعتراضات الجزئية، نذكر موقف الناقد المرحوم سيد قطب الذي أعرب عن ذلك بوضوح: "إنه لجميل أن ننتفع بالدراسات النفسية، ولكن يجب أن تبقى للأدب صبغته الفنية، وأن نعرف حدود علم النفس في هذا المجال، والحدود التي نراها مأمونة هي أن يكون المنهج النفسي أوسع من علم النفس، وأن يظل مع هذا مساعدا للمنهج الفني والمنهج التاريخي، وأن يقف عند حدود الظن والترجيح، ويتجنب الجزم والحسم، وألا يقتصر عليه في فهم الشخصية الإنسانية..."[1]؛ بمعنى أنه لا يمانع من الاستفادة من هذا المنهج ولكنه يريد له أن يلتزم حدوده، وأن يظل مجرد عنصر من مجموعة منهجية، ولا يستقيم – بطبيعة الحال – فهمنا لهذا الرأي إلا إذا أخذناه في سياق التصور المنهجي الشامل لسيد قطب الذي يؤكد قصور المنهج الواحد في دراسة النص، والنص الأدبي من السعة والعمق بما لا يستوعبه إلا "منهج متكامل" يأخذ من كل منهج بطرف.

وبعد ذلك يذكر سيد قطب من عيوب هذا المنهج[2]:

---

1 – سيد قطب: النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت – القاهرة، د. ت، ص **191**.

2 – سيد قطب: النقد الأدبي – أصوله ومناهجه، ص **189**.

اختناق الأدب في هذه الأجواء التي يتحول فيها النقد الأدبي إلى تحليل نفسي، وتواري القيم الفنية وانغمارها في لجة التحليلات النفسية التي لا تميز بين عمل فني جيد وآخر رديء (فكلاهما يصلح شاهدا نفسيا !)، كما أن التحليل النفسي يجرد الشخصيات من لحمها ودمها ويحيلها إلى أفكار وعقد...

وقد يتنزل موقف الدكتور الناقد عز الدين إسماعيل هذا المنزل من هذا المنهج؛ إذ يناصره باعتدال لا يخفي عنه معايبه، فقد ظل يؤمن – زمنا طويلا – بأن محاولة تفهم الأدب في ضوء التحليل النفسي "ضرورة ملحة"، وأن علم النفس "وسيلة لفهم الأدب على أساس صحيح"، وأنه "قادر على أن يفسر لنا بعض الجوانب التي ظلت غامضة في الماضي، وأيضا فإنه يجنبنا كثيرا من المشكلات التي جرها منهج التقويم القديم"[1].

وراح يصدر عن هذا التصور المنهجي في كثير من ممارساته النقدية التطبيقية، خاصة في كتابه (التفسير النفسي للأدب)، وكذا تفسيره الجديد للنسيب في مقدمة القصيدة الجاهلية ضمن كتابه (روح العصر)... لكنه كان يعي جيدا حدود المنهج النفسي في دراسة الأدب، كأنه يتمثل صنيع شارل مورون المشار إليه سابقا؛ ذلك أن عز الدين إسماعيل يشدد على استخدام أدوات التحليل النفسي لأهداف غير أهداف من يعمل في حقل التفسير النفسي للظواهر النفسية، ويوظفها "توظيفا مختلفا من أجل فهم أفضل للنص الأدبي بما هو أدبي أولا، ولو أن الأمر مجرد تفسير نفسي أو تحليل نفسي لكان بالإمكان فتح عيادة لتحليل الكلام في حالات"[2].

غير أن عز الدين إسماعيل المحسوب من رواد هذا المنهج، سرعان ما عدل عنه – منذ بداية الثمانينيات من القرن الماضي – مع التحاقه بطاقم تحرير مجلة

---

1 – عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، ط. 4، دار العودة، بيروت، 1981، ص 22.

2 – حوار مع عز الدين إسماعيل، مجلة "ثقافات" (فصلية ثقافية تصدر عن كلية الآداب بجامعة البحرين)، عدد 01، شتاء 2002، ص 126.

(فصول) التي حملت لواء منهجيا حداثيا، معربا – ذات حوار نقدي[1] – عن أنه قد "تورط" سابقا في الإيمان المفرط بنظرية التعبير (الأدب تعبير عن تجربة الأديب) معبرا عن رغبته في تجاوز النموذج المنهجي القديم إلى نموذج جديد...

إلى جانب ذلك، يمكن أن نسجل موقف الناقد الدكتور محمود الربيعي الذي قد يبدو – على وسطيته النسبية – أقرب إلى خصوم هذا المنهج، إذ يرى أن (المنهج السيكولوجي) – على حد تعبيره – أحد المداخل النقدية المعاصرة إلى دراسة النص الأدبي، وهو "أمر ممكن"، لكنه يستعرض جملة من العقبات المنهجية التي تعترضه، ومنها أن "يجعل مجال اهتمامه الرئيسي منطقة في النفس لا يعيها المؤلف ذاته، تلك المنطقة التي لا تعبر عنها اللغة صراحة. ويزيد هذه المشكلة تعقيدا أن الأمر قد يصل إلى الحد الذي ينفي فيه المؤلف التفسيرات التي يقدمها الناقد. على أن هناك مشكلة أخرى هي أن الناقد (السيكولوجي) يصر على تفسير واحد للعمل الأدبي، هو التفسير المعتمد على تلك الطبقات العميقة في نفس المؤلف، وهو بذلك يختزل صورة العمل الأدبي في بعد واحد من الأبعاد التي يمكن أن تحتملها هذه الصورة، وعلى ذلك فهو يضيق من دلالة العمل، عوضا عن أن يوسّع منها. وعلاوة على ذلك كله، يلاحظ أن (المدخل السيكولوجي) لا يقاوم الإغراء الذي يجعله يذهب في بعض الأحيان بعيدا جدا في تفسير العمل الأدبي (...) وعلى ذلك يكون الإصرار على الاختيار (السيكولوجي) في تحليل العمل الأدبي هو أزمة هذا المنهج برمته".[2]

أما عادل الفريجات، ورغم اعترافه بما قدمه التحليل النفسي من فائدة في وعي الصلة بين الأثر الفني ومبدعه، فإنه قد أخذ عليه قصوره عن "تبيان قيمة الأثر الفني؛ إنه لا يجيبنا عما إذا كان هذا الأثر جميلا أم قبيحا؟ عظيما أم تافها؟ محلقا أم

1 – حوار مع عز الدين إسماعيل، ضمن كتاب: (أسئلة النقد) لجهاد فاضل، ص **255**.

2 – د. محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، د. ت. ص **28–29**.

مسفا؟، فهذه أمور لا شأن لعلم النفس بها، إذ هي تدخل في أبواب أخرى كالنقد الأدبي وعلم الجمال"[1]، منتهيا إلى أن علم النفس ليس ضروريا للفن "ولكنه يصبح ذا قيمة حقيقية إذا اندمج في العمل الفني، فأصابته عدوى الجمال والخيال فيه وتخلى عن صرامة العلم، وانحل في نسيج الأثر الفني، فأصبح فنا وكف عن أن يكون علما"[2].

عيوب التطبيقات النفسانية:

مما سبق، يمكننا أن نسجل على التطبيقات النقدية النفسانية جملة من المعايب، نذكر منها:

- الاهتمام بصاحب النص على حساب النص ذاته (الموضوع الحقيق للفعل النقدي).
- الربط بين النص ونفسية صاحبه، مع الاهتمام المبالغ فيه بمنطقة "اللاوعي" التي مثلها الدكتور عبد القادر فيدوح بـ: العلبة السوداء"[3] التي يجد فيها الباحث النفساني كل تفسير لأسرار العمل الإبداعي !.
- التسوية بين النصوص الرديئة والجيدة، وربما تفضيل الأولى على الثانية أحيانا حين تكون أكثر تمثيلا للفرضيات السيكولوجية*.

---

1 – عادل الفريجات: إضاءات في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 194.

2 – نفسه، ص 203.

3 – فعل ذلك في تعقيبه على محاضرة خريستو نجم حول الأخطل الصغير، أنظر: دورة الأخطل الصغير – أبحاث الندوة ووقائعها، ص 364.

* – لعل أصدق مثال على ذلك هو دراسة جورج طرابيشي المطولة حول القاصة المصرية (و الأخصائية النفسانية أيضا !) أمينة السعيد التي يعترف في مطلعها بأنها "القاصة التي جرى النقد على معاملتها بازدراء إلى حد الإهمال" !، فربما كان طرابيشي أكبر ناقد انفرد بالاحتفاء النقدي بنصوصها

- الإفراط في التفسير الجنسي للرموز الفنية.

- التعسف في فرض بعض التأويلات النفسانية على النصوص (و إن كانت تأباها !) بغية تأكيد فرضية ما مسبقة، وفي ذلك يقول سامي الدروبي: "إن كثيرا من الدراسات السيكولوجية للآثار الأدبية يمكن أن توصف – دون أن تظلم – بأنها أجلست الواقع النفسي على سرير بروكست، فبترته تارة، ومطته تارة أخرى، بحيث ينطبق على السرير دون زيادة ولا نقصان"[1].

- الاهتمام بالمضمون النفسي للنص (السلوكات والعقد) على حساب الشكل الفني؛ وفرويد نفسه يعترف بهذا العجز ويقر أن التحليل النفسي ليس لديه ما يقوله عن أدبية الأدب، لأن "الكشف عن التقنية الفنية ليس من اهتماماته ولا من اختصاصاته"[2].

القصصية (المتواضعة)، لأنه – فيما يبدو – قد وجد في كتاباها تأكيدا للفرضيات السيكولوجية التي يبتغي اختبارها، بحكم اختصاصها النفساني لا بحكم موهبتها الإبداعية ! راجع: جورج طرابيشي: عقد أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، **1982**، ص ص **188-277**.

1 – سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف، مصر، **1971**، ص **254**.

2 – نقلا عن خريستو نجم: في النقد الأدبي والتحليل النفسي، ص **34**.

المنهج التكاملي

النقد التكاملي ضرب مختلف من ضروب النقد، لا يتقيد بمنهج واحد خلال العملية النقدية، بل يستعين بجملة من المناهج التي يقتضيها الطابع التركيبي المعقد للنص الأدبي.

ولعل الفرق بين سائر المناهج وبين المنهج التكاملي في النقد الأدبي، كالفرق – في عالم السياسة – بين حكومة الحزب الواحد وحكومة ائتلافية تجمع وزراء من أحزاب مختلفة !.

تختلف تسميات هذا المنهج من ناقد إلى آخر، فهو المنهج "التكاملي" أو "المتكامل" أو "التركيبي" أو "المركب" أو "المتعدد" أو "المتكثر" أو "منهج اللامنهج" أو "منهج من لا منهج له"؛ أي "منهج من لا يركن إلى منهج واحد، وإنما من يغمس قلمه في كل المناهج والمحابر، يمتح منها ما يفيد ويغني ويعمق النص الذي بين يديه"[1]، أو (النقد الديمقراطي) أو (النقد الحواري) أو (النقد المفتوح)،....

وإذا كان صحيحا أن الناقد الشهير ستانلي هايمن قد كان رائدا في دعوته إلى نقد (تكاملي) ديموقراطي مفتوح، سنة 1947، في كتابه "الرؤية المسلحة" الذي انزاحت ترجمته العربية (إحسان عباس ومحمد يوسف نجم) إلى "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، فإن الدعوة العربية إلى هذا المنهج لم تكن – في تقديرنا – متأثرة بهذا الكتاب، بل نرجح ميلادها وسط جهل تام به؛ وذلك لتزامن الدعوتين من جهة، ومن جهة ثانية لأن الترجمة العربية لهذا الكتاب قد تأخرت إلى نهاية الخمسينيات من القرن الماضي.

لقد بدأت الدعوة العربية الواضحة إلى هذا الضرب من النقد في نهاية الأربعينيات (سنة 1948 تحديدا)، على يدي سيد قطب وشكري فيصل؛ كل في مساره النقدي المستقل، فقد قسم سيد قطب المناهج تقسيما ثلاثيا (الفني،

---

1 – نعيم اليافي: في النقد التكاملي، مجلة (البيان)، الكويت، عدد 306، يناير 1996، ص 09.

التاريخي، النفسي)، بعدها "ومن مجموعة هذه المناهج قد ينشأ لنا منهج كامل نسميه (المنهج المتكامل)"[1] على حد تعبيره، ينفرد بأنه "يتناول العمل الأدبي مع جميع زواياه، ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة والتاريخ، وأنه لا يغفل القيم الفنية الخالصة..."[2]، لذا فضله على سائر المناهج من باب أنه "ينتفع بهذه المناهج الثلاثة جميعا، ولا يحصر نفسه داخل قالب جامد أو منهج محدد"[3].

وفي السنة ذاتها ناقش شكري فيصل رسالة ماجستير بجامعة الملك فؤاد (القاهرة)، تحولت إلى كتاب نقدي عنوانه (مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي)، قسم خلاله المناهج النقدية من منظور النظريات التي تنتظمها تقسيما سداسيا: (النظرية المدرسية، نظرية الفنون الأدبية، نظرية خصائص الجنس، نظرية الثقافات، نظرية المذاهب الفنية، النظرية الإقليمية)، منساقا من هذه النظريات المنهجية إلى "منهج جديد"، سماه "المنهج التركيبي" الذي بناه على أنقاض فكرة أن "خطأ النظريات كان يأتي من أن كل واحدة منها حاولت أن تستأثر بدراسة الأدب العربي وأن تتفرد هي بتفسيره وتعليله (...) غير أن واحدة من هذه النظريات لا تستطيع أن تلف هذا الأدب كله وتشتمل عليه، ولذلك كان لابد من هذا المنهج التركيبي الذي يقوم على وصل نتائج الدراسات المختلفة"[4].

ومنذ مطلع الستينيات من القرن الماضي بدأت قائمة أنصار هذا المنهج تتدعم بأسماء جديدة تسعى إلى تكريسه والترويج له، أو – على الأقل – الاعتراف بالانتماء المنهجي إليه، ومن هؤلاء الدكتور شوقي ضيف الذي رأى أنه "قد

---

1 – سيد قطب: النقد الأدبي وأصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة – بيروت، د. ت، ص **114**.

2 – نفسه، ص **226**.

3 – نفسه، ص **06**.

4 – شكري فيصل: مناهج الدراسة الأدبية في الأدب العربي، ط. **5**، دار العلم للملايين، بيروت، **1982**، ص **07**، **08**.

اتضحت لنا المناهج المختلفة في تفسير الشعر وتحليله وتقويمه، وما نشك في أن من واجب الناقد الحديث أن يفيد من هذه الطرق جميعا في نقده"[1]

هذا التلميح (التكاملي) سرعان ما تحول إلى تصريح في كتابه (البحث الأدبي) الذي توقف خلاله عند محطات منهجية مختلفة (تاريخية، اجتماعية، نفسية، جمالية، تأثرية)، أوصلته إلى أن "خير منهج ينبغي أن يتبع في دراسة الأدب هو المنهج التكاملي الذي يأخذ بحظ من كل هذه المناهج مفيدا منها جميعا"[2].

وبالطريقة التلميحية ذاتها، يخوض الدكتور محمد الصادق عفيفي في الحديث عن بعض المناهج النقدية، منتهيا إلى أن "المنهج الذي نرتضيه، وتوافقنا عليه جهورة من الأدباء والنقاد هو المنهج الذي يأخذ من كل هذا، ومن غير هذا..."[3]. وكذلك يقدم الدكتور محمد مصطفى هدارة شهادة منهجية حول تجربته النقدية يعلن فيها انتماءه النقدي الواضح إلى مثل هذا المنهج: "...أما منهجي في تحليل النصوص فهو مزيج من مناهج متعددة، منها الجمالي والنفسي والتاريخي والأسلوبي، وأرى في الاقتصار على منهج واحد حجبا لقيم نقدية كثيرة مؤثرة في تحليل النصوص".[4]

ومقابل هذا التجميع المنهجي الاعتباطي في كثير من الحالات، نجد عصبة نقدية أخرى تدعو إلى الغاية التكاملية ذاتها بوسائل انتقائية واعية، وبقدر لازم من الحكمة والحذر، تفاديا لتحويل الدراسة "إلى كومة أو خليط من المعلومات التي لا

---

1 – شوقي ضيف: في النقد الأدبي، ط. 6، دار المعارف، مصر، د. ت، ص 57.

2 – شوقي ضيف: البحث الأدبي – طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره، ط. 5، دار المعارف، مصر، د. ت، ص 273.

3 – محمد الصادق عفيفي: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ط. 2، مكتبة الرشاد – دار الفكر، 1971، ص 72.

4 – مجلة (فصول) المصرية، م 09، العددان 3 و4، فبراير 1991، ص 189.

تخضع لأي ضابط أو نظام"[1]، حيث يتكئ الناقد على منهج محدد "يجعل منه نقطة ارتكاز أو محور انطلاق، ينطلق منه للاستفادة من بقية المناهج، بحسب حاجته إلى كل منها في الوقت المناسب والمكان المناسب، على أن يعود إليه بعد تحصيل الفائدة المرجوة، وبذلك فقط يكتسب البحث ثراءه دون أن يفقد نظامه"[2].

ومن هؤلاء الدكتور حسام الخطيب الذي أعلن عن مثل هذه الروح المنهجية، قائلا: "طورت بالتدرج نظرة (وليس نظرية) أسميتها حتى الآن (التكاملية المركزية)، بمعنى أن الموقف الأساسي هو تكاملي، أي مبني على الإفادة من مختلف الأفكار والنظريات، ومفتوح للتعديلات والتغييرات، ولكنه ليس فوضويا ولا تلفيقيا، ومن هنا كان مركزيا؛ أي أنه ينطلق من منطلقات محددة أو من عناصر مكونة يختلف ترتيب أولوياتها وأسس قوتها، حسب مقتضيات طبيعة النص"[3].

ويتجه الدكتور أحمد هيكل في ذات الاتجاه، إذ يعلن قائلا:

"منهجي في النقد أسميه، ويسميه كثيرون وأنا منهم، المنهج التكاملي، المنهج الذي أستفيد فيه من كل ما طرح من مذاهب نقدية، على أن أغلّب وأنا أقوم بالعملية النقدية منهجا يتطلبه العمل الذي أنقده (...) لكي لا أحصر نفسي في منهج واحد وأرفض ما سواه، لأني أكون حينئذ كالقطار الذي يمشي على قضيب السكة الحديد إذا زل هنا أو هناك انكفأ وقتل الركاب"[4]. بمعنى أن الناقد التكاملي، في هذه الحالة، لا يسوي بين المناهج المستعان بها، بل يعطي السيادة لمنهج واحد تقتضيه خصوصية النص المدروس.

1 – الربعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2001 – 2002، ص 67.

2 – الربعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث الأدبي، ص 67.

3 – فصول، م. س، ص 175.

4 – محاورة مع أحمد هيكل ضمن: جهاد فاضل، أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، د. ت، ص 14.

ولعل خير من يمثل هذه "التكاملية المركزية"، نظريا وتطبيقيا، هو الناقد اللبناني سامي سويدان (المحسوب لدى العامة على المنهج البنيوي !)، الذي أعلن في مقدمة كتابه (أبحاث في النص الروائي العربي) قصور المنهج الواحد عن الإحاطة بالمعطيات الكلية للنص، لأن تعدد أبعاد النص وتنوعها يقتضي مساهمة أكثر من منهج في استقصائها، هذا الإسهام المشترك يولد "منهجا مركبا" أو "متعددا"، مع ضرورة تغليب منهج ما يتفق وغلبة المستوى المناظر له في النص[1].

وقد كرر هذا الصنيع المنهجي في كتابه (في النص الشعري العربي)، داعيا إلى التفاعل الجدلي بين المناهج لتشكيل "منهج متعدد"، انطلاقا من أن كل منهج يسمح بتناول النص في جانب من جوانبه أو وجه من وجوهه، غير أنه يظل قاصرا في الاستحواذ على أوجه الإبداع المختلفة أو مستوياته المتعددة في النص المدروس،[2] لكنه — كعادته — في غمرة هذه المنهجية المتعددة يعطي السيادة للمنهج البنيوي الذي يحظى — لديه — بوضع خاص ومحدد، بوصفه "منهج المناهج بامتياز"[3].

إلى جانب الدعوة إلى هذه الدائرة التكاملية الواسعة المشدودة إلى مركز منهجي، ثمة حرص كبير لدى آخرين على اتساق العناصر المنهجية المركب بينها في هذا النطاق التكاملي؛ حيث نتلمس مثل هذا الحرص لدى الدكتور عبد الرحمن محمد القعود في "جولته" النقدية المدروسة الخطوات بين غابات الشعر الحداثي الغامض: "لم أشأ أن ألتزم منهج أو تقاليد وأفكار مذهب نقدي محدد، لقد قدرت أن التجول في المذاهب النقدية، وبخاصة الحديثة بحكم موضوع الدراسة، هو أكثر عطاء، لم تكن عندي حساسية تجاه أي منهج أو مذهب بقدر ما كان عندي من

---

1 – نفسه، ص **08**.

2 – سامي سويدان: في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية، ط **2**، دار الآداب، بيروت، **1999**، ص **21**.

3 – سامي سويدان: في النص الشعري العربي – مقاربات منهجية، ص **22**.

حرص على تعرف مقولاته وأفكاره والإفادة مما يمكن الإفادة منه. ولهذا وظفت مقولات أسلوبية وبنيوية وسيميائية (سيميولوجية) وتفيكيكية وعلم نصية، وتأويلية، وجمالية تلقية، كما وظفت مقولات من النقد العربي القديم. أي إن ما نهجته هو منهج مركب من عدة مناهج تتسق جميعها في الأساسات والركائز المعرفية، وهو اتساق يجعل التركيب بين عناصرها أو بعضها أمرا مشروعا من الوجهة المنهجية"[1].

وإذا كان بعض النقاد يحرجون من الجهر بالانتماء إلى هذا المنهج المغضوب عليه !، فإن الناقد السوري الدكتور نعيم اليافي – بخلاف هؤلاء - من أشد المتشيعين لهذا المنهج، المجاهرين بالدعوة إليه تنظيرا وممارسة، المباكرين بتبني "المنهج التعددي التكاملي" منذ منتصف الستينيات؛ حين دارسته للتطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام، ولا يزال مطمئنا إلى ما كان يدعو إليه، مقتنعا بأن المنهج التكاملي هو "المنهج الذي يشرئب إليه النقد الآن وربما في العقود المنظورة الآتية"[2].

فقد دعا في كتابه (أوهاج الحداثة) إلى التعددية المنهجية ملخصة في ما سماه "المنهج المتعدد المتكثر"، على أساس أن التركيب هو سبيل الخلاص من أزمة المنهج، والفكاك من خطورة التعصب والزيف التي هي من عواقب "الواحدية" في نظره، مع تشديده على التمييز بين (عملية التركيب) و(عملية التلفيق)؛ ذلك أن التلفيق عملية كمية تقوم على الجمع بين المتناقضات بحيث تبقى كما هي قبل التلفيق وأثناءه وبعده، إن التلفيق عملية كيميائية سبيلها الخلط وغايتها الإبقاء على ما كان

1 – عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2002. ص 13

2 – نعيم اليافي: في النقد التكاملي، ص 07.

كما كان، أما التركيب فعملية فيزيائية نوعية معقدة تقوم على الصهر والتذويب بنسب مختلفة وصولا إلى ناتج أو مركب جديد"[1].

ثم راح – في مقام آخر – يحصر دعائم المنهج التكاملي في خمسة أسس، هي[2]:

1. الموسوعية؛ أي تسلح الناقد بالثقافة النقدية والمعرفية العريضة التي تمكنه من الإلمام بالظاهرة الأدبية المراد دراستها.

2. الانفتاح؛ أي انفتاح الناقد ذهنيا ونفسيا، وخروجه من شرنقة الذات لمصافحة الآخر، ومحاورته، كيفما كان امتداد هذا الآخر في الزمان والمكان.

3. الانتقائية؛ وهي من عواقب الموسوعية، بخلاف الأحادية الضيقة التي تلزمك بالانقياد إليها لأنك لا تملك خيارا آخر.

4. التركيب؛ أي بناء مجموعة من العناصر المنتقاة وفق خطة تصورية مرسومة تشدد على طبيعة العناصر المركبة. وطريقة التركيب، والغاية التي تستهدفها العملية التركيبية،بخلاف التلفيق الذي لا يعدو أن يكون مصالحة مؤقتة مهددة بالتفكك.

5. النص الإبداعي وخصوصيته التي تقتضي "المنهج المناسب للمتن المناسب".

لقد تعمدنا تصيد ما أتيح لنا من موقف نقدية كثيرة تعتنق (التكاملية) منهجا مفضلا (دون أن نأخذ في حسباننا أضعاف ما يماثلها في عشرات الرسائل الجامعية العربية التي تشاطرها الإيمان المنهجي ذاته)، لنرد – ضمنيا – على من يزعم أن هذا المنهج بدعة نقدية ابتدعها سيد قطب وصدقها القليل من حوارييه!. أما الكتب

---

1 – نعيم اليافي: أوهاج الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 156.

2 – في النقد التكاملي، ص 09 –10.

النقدية الأخرى التي احتفت بالمنهج التكاملي وأقرت تصنيفه جنبا إلى جنب المناهج الأخرى، فيمكن أن نذكر منها:

1. **كتاب (النقد الأدبي الحديث) للدكتور أحمد كمال زكي**: الذي يرصد أربعة اتجاهات نقدية، من بينها "الاتجاه التكاملي" الذي يراه "لا يخضع لأي تعريف فني واضح المعالم، فهو ليس نقدا تاريخيا خالصا ولا نقدا بلاغيا ضيقا، ولا نقدا نفسيا (...)، كما أنه لا يقف عند حدود معينة"[1]، ويراه – تارة أخرى – اتجاها نقديا محددا "يعتمد التأثرية اعتماده جوانب أخرى من العلوم والفنون"[2]. لكنه حين يتحدث عن نماذجه التطبيقية، يقع خارج اللعبة !؛ إذ يمثل له بأسماء نقدية تتوقف كفاءتها (التكاملية) على حدود الجمع بين علوم النحو والعروض والبلاغة في دراسة النصوص، كالمرصفي وطه حسين وأمين الخولي وسهير القلماوي ويوسف الشاروني...، من دون إيماء إلى سيد قطب أو شكري فيصل على سبيل المثال !....

2. **كتاب (في النقد الأدبي) للدكتور عبد العزيز عتيق**، الذي يخوض في أربعة مناهج نقدية، ثلاثتها (الفني والتاريخي والنفسي) ورابعها (المنهج التكاملي) الذي "يتألف من المناهج الثلاثة السابقة، ويستخدمها مجتمعة متكاملة كلما استدعى النقد ذلك. وعلى هذا فهو منهج مرن لا يقف عند حدود معينة، وإنما يأخذ من كل منهج ما يراه معينا على إصدار أحكام متكاملة على الأعمال الأدبية من جميع جوانبها"[3].

---

1 – أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث – أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، د. ت، ص 153.

2 – نفسه، ص 202.

3 – عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، 1972، ص 308.

مع تسجيلنا لملاحظة لا بد منها، هي أن حديثه عن هذا المنهج وسائر المناهج يوشك أن يكون منقولا نقلا حرفيا عن كتاب سيد قطب (النقد الأدبي – أصوله ومناهجه) !!!.

3. **كتاب (النقد الأدبي الحديث) للدكتور العربي حسن درويش،** الذي درس (الاتجاه التكاملي) على أساسي أنه "المنهج الذي يدرس العمل الأدبي دراسة لا تقتصر على منهج معين (...) ومن الممكن أن نعد منه معظم الدراسات الجامعية التي قدمت منذ الخمسينات (...) ويمكن القول إن رائد هذا الاتجاه هو الدكتور عبد القادر القط"[1]، وقد سبق لنا – في مقام آخر[2]– أن دحضنا هذا الرأي ونفنا عن القط هذه الريادة وربما الانتماء التكاملي أصلا !.

4. **كتاب (اتجاهات النقد المعاصر في مصر) للأستاذ شايف عكاشة،** الذي اختتمه بالمنهج التكاملي، معرفا إياه على أنه "المنهج الذي يدرس العمل الأدبي دراسة لا تخضع لمنهج معين، فهو ليس منهجا تأثريا، وليس منهجا من مناهج الاتجاه الاجتماعي أو النفسي أو التاريخي أو الجمالي، بل هو مجموع هذه المناهج المتفرقة"[3].

5. **كتاب (النقد الأدبي الحديث) للدكتور صالح هويدي،** الذي قدم (المنهج التكاملي أو المتكامل) تقديما مقتضبا، على أنه "منهج نقدي مرن، لا يقتصر فيه صاحبه على منهج معين (...) ليتحول علقه إلى مرآة تعكس أضواء مجموع تلك المناهج دون انحياز إلى منهج محدد، محققا التكامل من غير أن يكون ثمة طغيان

---

1 – العربي حسن دوريش: النقد الأدبي الحديث، ط 2 مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1991، ص09.

2 – يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2003، ص101 – 102.

3 – شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 85، ص281.

لمنهج على آخر"[1] مع تعقيب بسيط على هذه الجملة الأخيرة التي رأينا – منذ قليل – أن نقيضها هو المطلوب لدى بعض النقاد التكامليين !....

6. **كتاب (الوجيز في مناهج البحث الأدبي)[2] للدكتور الربعي بن سلامة** الذي خص "المنهج التكاملي" بأربع صفحات مركزة، راهن فيها على الآفاق الواسعة لهذا المنهج مع الاحتياط لبعض المحاذير التي يقتضيها الموقف النقدي.

7. **كتابنا (النقد الجزائري المعاصر – من اللانسونية إلى الألسنية)[3]** الذي اختصصنا فيه "النقد التكاملي" بأكثر من 10 صفحات، حاولنا خلالها أن نستأنف الحكم بالإعدام الذي أصدره بعضهم على هذا المنهج!.

غير أن الدعوة إلى مثل هذا المنهج (المتكامل) ليست – في تقدير آخرين – سوى حلم منهجي جميل، من طراز (سراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء)!، يصعب تحقيقه؛ فهي دعوة "لا تخلو من عوائق وصعوبات تجعل منه طموحا أكثر منه منهجا عمليا ودعوة مثالية أكثر منها برنامجا واقعيا"[4].

لذلك عارضها آخرون، واصفين إياها تارة "بالتلفيق وأخرى بالانتقاء وثالثة بالتناقض ورابعة بالخلط أو الجمع في قدر واحدة بين أمور لا تجتمع البتة"[5]؛ فالمنهج التكاملي – في نظرهم – هو مجرد توفيق وتلفيق وترقيع، من الصعب أن يغدو منهجا قائما بذاته.

---

1 – صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث – قضاياه ومناهجه، منشورات جامعة السابع أبريل، ليبيا، 1426 ميلادي !، ص 140.

2 – الربعي بن سلامة: الوجيز في مناهج البحث العلمي، ص ص 66 – 69

3 – يوسف وغليسي، المرجع السابق، ص ص 99 – 110.

4 – صالح هويدي:، المرجع السابق، ص 141.

5 – نعيم اليافي: في النقد التكاملي، ص 09.

وقد رفضه كثير من النقاد كالدكتور سعيد علوش الذي امتعض من هذا المنهج (كما رسمه شوقي ضيف)، ووصفه بـ "النظرة التوفيقية والمتذبذبة"[1]، ويشاطره الامتعاض الدكتور جابر عصفور الذي يرى أن العملية النقدية التي تتصور النقد أخذا من كل منهج بطرف هي عملية "تلفيقية تؤدي إلى الفوضى وتضارب المفاهيم، وأحيانا يكون وضع الناقد الذي يأخذ من كل شيء بطرف أشبه بوضع جهاز الراديو الخرب الذي يذيع عشر محطات إذاعية في نفس الوقت، ولن يكون هناك أي شيء سوى التشوش".[2]

أما الدكتور شكري عزيز ماضي فقد أخذ على هذا المنهج مآخذ ثلاثة، أجملها في شكل ملاحظات ثلاث:

"أولا – يتكون (المنهج المتكامل) من مجموعة المناهج الأخرى، فهو لا يشتق مفاهيمه الأدبية ومعاييره النقدية من الحركة الإبداعية (الموضوع الأساسي للنقد) بل من المزج بين المناهج النقدية الأخرى!!.

ثانيا – إذا كان المنهج تعبيرا عن رؤية متكاملة للأدب ودوره والنقد ووظيفته، فكيف يمكن التوفيق بين رؤية هذه المناهج المتباينة أصلا؟!

ثالثا – إن عملية الجمع أو المزج بين هذه المناهج مع المرونة النسبية في إيثار أحدها على الآخر في هذا الموضوع أو ذاك ستفرض – في التحليل الأخير – الانتقاء والاقتطاف، ولا شك أن الانتقاء والاقتطاف يعني تشتت المصادر وتعددها أي يعني فقدان المنهج!!"[3].

---

1 – سعيد علوش: زمن المنهج الأدبي بين جيلين، مجلة (الفكر العربي المعاصر). بيروت. العددان 08، 09، كانون الأول – كانون الثاني 1981/80، ص 94.

2 – محاورة مع جابر عصفور، ضمن كتاب: أسئلة النقد، ص 70.

3 – شكري عزيز ماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ط 1 المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 192 – 193.

وربما يأتي الناقد الدكتور عبد الملك مرتاض في طليعة النقاد الكافرين بخرافة المنهج التكاملي، والمارقين عنه، الساخرين منه:

".. أولى لنا أن ننشد منهجا شموليا ولا أقول منهجا تكامليا، إذ لم نر أتفه من هذه الرؤية المغالطة التي تزعم أن الناقد يمكن أن يتناول النص الأدبي بمذاهب نقدية مختلفة في آن واحد. فمثل هذا المنهج مستحيل التطبيق عمليا، إذ لو أردنا أن نطبقه على نص أدبي، في تصورنا على الأقل، كان علينا أن ندرسه من الوجهة الاجتماعية، ثم من الوجهة البنيوية، ثم من الوجهة الألسنية، ثم من الوجهة التينية، ثم من الوجهة اللانسونية الجمالية، وهلم جرا إلى ما لا يحصى من المذاهب والترعات، فهل مثل هذا العمل ممكن الحدوث؟ وكيف يجوز التقول على النص الأدبي البريء والعبث به على هذا النحو المريع؟ ومهما يكن ن أمر، فإن مثل هذا السلوك الفكري يشبه الشطحة البهلوانية التي لو طبقت في مجال العمل لأمست ضحكة هزأة سخرة إلى ما لا حدود له من المعاني الدالة على الضحك والسخرية والاستهزاء، إذ كان علينا، أو سيكون علينا، ولا كان ذلك على كل حال، وهو مستحيل الكينونة على كل حال، أن ندبج عدة مجلدات عن حكاية شعبية واحدة، أو قصة واحدة، أو قصيدة واحدة، أو رواية واحدة، على أساس أننا نعالجها من مستويات منهجية متباينة، كل مستوى يهيم في واديه السحيق، إلى أن يرسب في البحر العميق"[1].

لقد بالغ مرتاض في السخرية من هذا المنهج، أو هذا الطموح المنهجي المشروع – في أقل تقدير –، وليس لزاما على الناقد التكاملي (كما يريد له مرتاض) أن يعرض النص الواحد على جميع المناهج دفعة واحدة، بل عليه أن يفيد مما يراه مناسبا له في حدود ما لا يفقده الانسجام والتماسك.

---

1 – عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1993**، ص **10**.

ولو أننا سنرى عبد الملك مرتاض، بعد ذلك، يطبق منهجا "مركبا"، تصدع به عنوانات كتبه: (تحليل الخطاب السردي – معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية "زقاق المدق") ، (شعرية القصيدة قصيدة القراءة – تحليل مركب لقصيدة "أشجان يمنية")، (ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد)، (أ-ي، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" لمحمد العيد)، (التحليل السيمائي للخطاب الشعري – تحليل مستوياتي لقصيدة "شناشيل ابة الجلبي")،....

مع إيمانه الواضح بأن "التعددية المنهجية أصبحت تشيع الآن في بعض المدارس النقدية الغربية، ونرى أن لا حرج في النهوض بالتجارب الجديدة تمضي في هذه السبيل..."[1].

يعترف مرتاض بأن التيارات النقدية المعاصرة صار من دأبها أن تجنح إلى "التركيب المنهجي، وذلك لدى قراءة نص أدبي ما، مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع السقوط في التلفيقية(...).

وقد دأبنا نحن في معاملاتنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السعي إلى المزاوجة، أو المثالثة، أو المرابعة، وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجترئ بإجراء أحادي في تحليل النص، لأن مثل ذلك الإجراء مهما يكن كاملا دقيقا فلن يبلغ من النص المحلل كل ما فيه من مركبا..."[2].

إن تزامن إيمان مرتاض بالتركيب المنهجي وإصراره عليه مع كفرانه المبين بالمنهج التكاملي وسخريته منه، ليس من التناقض في شيء، وإن بدا تقارئ شيء

---

1 – عبد الملك مرتاض: [illegible] السردي، ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1995. ص06.

2 – عبد الملك مرتاض: التحليل السيمائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي. الجزائر. 2001، ص 10 – 09

من ذلك أول الأمر؛ فقد بينا – في مقام سابق[1] أن "تركيبه" يختلف عن "تكاملية" غيره في حرص الأول على التجانس المنهجي بين عناصر التركيب، وانبناء المركبات المنهجية على قدر كبير من "التوحد الابستيمولوجي"، بينما لا تشدد بعض الآراء (التكاملية) على ذلك؛ فقد تكامل بين مناهج متناقضة في الرؤى، متعارضة في المنطلقات، وهو صنيع لا يخلو – في نظرنا – من عبث. يمكن أن نمثل له بإنسان – لشدة حرصه على فكرة وحدة الأديان – يزعم أنه في وسعه أن يكون مسلما ومسيحيا ويهوديا في آن واحد !، أو ربما تكون فكرة (الشوراقراطية)، التي نادت بها إحدى الحركات الإسلامية الجزائرية وسيلة حكم سياسي، أصدق مثال على ذلك!.

وقد قادنا كل ذلك إلى أن نؤمن حدود التركيب المنهجي المبتغى بقاعدتين أساسيتين:

1. يجوز التركيب بين مناهج صادرة عن رؤية نظرية موحدة، أو منطلقات وخلفيات فلسفية متقاربة أو متجانسة.

لذلك نتفهم سر تركيب مرتاض بين البنيوية والأسلوبية تارة، وبين السيميائية والتفكيكية تارة أخرى، كما نتفهم معايشة الناقد الدكتور عبد الله محمد الغذامي بين أطراف تلك الرباعية المنهجية المنحدرة من جذر ألسني موحد، واعترافه الصريح بذلك: "لست بنيويا، أنا أستخدم البنيوية، ولكني من حديث التصنيف العلمي، أنا ناقد ألسني، والألسنية هي علم اللغة، وتحت مظلة علم اللغة تأتيك البنيوية وتأتيك السيميولوجية وتأتيك التشريحية وتأتيك الأسلوبية. هناك أربعة مناهج تحت مظلة النقد الألسني. الشيء الوحيد الذي أنا ملتزم به هو مبدأ النقد الألسني. إما أن أكون بنيويا أو لا، فهذه مسألة أنا لست ملتزما بها على

---

1 – يراجع كتابنا: **الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص ص 89 – 96.**

الإطلاق. أنا أستخدم البنيوية في أوقات معينة، واستخدامي لها هو استخدام انتقائي. أنا استخدم بعض أدواتها وأرفض أدوات أخرى منها، مثلما أني أستخدم بعض أدوات السيميويولوجية وبعض أدوات التشريحية وبعض أدوات الأسلوبية. أنا أخرج بمزيج من المناهج الأربعة يصدق عليه وصف النقد الألسني، لكن لا يصدق عليه وصف البنيوية فقط، أو السيميولوجية فقط، أو التشريحية فقط، أو الأسلوبية فقط. منهجي هو مزيج من هذه الأربعة، لكنه يظل شيئا تحت مظلة النقد الألسني. ولهذا فإني أسمي دراساتي دائما بالنقد الألسني"[1].

2. يجوز تكييف المنهج الواحد بمنهج إجرائي مساعد، لا يسيء إليه بل يثريه ويغنيه، كأن يكون (المنهج الإحصائي) الذي قد يستوعبه أي منهج آخر.

وعلى العموم فإن المنهج التكاملي – في تقديرنا – هو نحت منهجي، بكل مزايا النحت – في فقهنا اللغوي – وكل ما يمكن أن يجره من مخاطر في الوقت ذاته!.

1 – محاورة مع عبد الله الغذامي، ضمن: أسئلة النقد، ص **210**.

مدرسة النقد الجديد

تدل عبارة "النقـــد الجديـــد" (*New Criticism*) علـــى حركـــة نقديـــة أنجلوأمريكية شهيرة سادت خلال النصف الأول من القرن العشرين، وكانت سنة 1941 سنة حاسمة في مسارها ونقطة انعطاف في تاريخ النقد العالمي برمته، لأنهـــا السنة التي ظهر فيها "إنجيل" هذه الحركة (!)؛ كتاب جون كرو رانـــسوم *John Crowe Ransom* (1888-1974): (*The new criticism*) الذي صار عنوانه اسما للمدرسة كلها، مدرسة (النقد الجديد) التي ربما أخفق المرحوم محمد غنيمـــي هلال[1] ومعه جمع من النقاد المصريين في ترجمتها إلى مدرسة (النقد الحديث) تارة، و(مدرسة النقد الحديثة) تارة أخرى!.

على أن هذه التسمية قد تلتبس – أحيانا – بنظيرتها الفرنسية؛ حيث شـــاع مصطلح "النقد الجديد" بصبغته الفرنسية (*Nouvelle critique*) خلال الـــستينيات من القرن الماضي، أثناء السجالات النقدية الحادة التي دارت بـــين أنـــصار النقـــد الأكاديمي التقليدي وأنصار النقد الحداثي؛ وربما كان كتاب رولان بارث "تـــاريخ أم أدب – حـــول راســـين" (*Histoire ou littérature – sur Racine*) عـــام 1963، هو الشرارة الأولى لهذه المعركـــة الـــضروس، أعقبـــها ريمـــون بيكـــار (*R.Picard*) بتعقيبه الساخر من بارت ونقده الجديد "نقـــد جديـــد أم خدعـــة جديدة؟" (*Nouvelle critique ou nouvelle imposture*) عام 1965، ثم جـــاء سارج دوبر فسكي (*S.Doubrovsky*) لينتقم لبارت وينتصر للنقد الجديد في كتابه "لماذا النقد الجديد؟"(*pourquoi la nouvelle critique ?*)...، وهكذا فقد تـــواتر مصطلح (النقد الجديد)، بغير دلالته الأنجلوسكسونية، ليكـــون عنوانـــا للمنـــاهج

---

1 – محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 318.

النسقية الجديدة (بنوية، سيميائية، موضوعاتية،...) التي هيمنت على الساحة النقدية الفرنسية منذ سنوات الستينيات خصوصا. والطريف في الأمر، أننا رأينا بعد الكتابات النقدية الفرنسية، رغبة منها في إزالة اللبس بين الخطابين، تجمع بين التسمية الإنجليزية وأداة التعريف الفرنسية (Le "New Criticism") للدلالة على النقد الجديد في صيغته الأنجلوأمريكية، بينما تمحض للصيغة الفرنسية عبارة (La nouvelle critique).

ومع هذا التداخل الاصطلاحي، فقد لاحظ كثير من الدارسين تشابها مدهشا – على مستوى المفاهيم – بين (النقد الجديد) و(الشكلانية الروسية) و(البنوية الفرنسية).

ظهر النقد الجديد (الأنجلو أمريكي) في سياق مواجهة بعض الاتجاهات الوجدانية الذاتية (الانطباعية) والوثائقية (التاريخية) التي غطت على النص وغمرته بما ليس منه، مستلهما أفكار المدرسة التصويرية (Imagism) الشكلية التي أسسها الشاعر الأمريكي الكبير إزرا باوند – Ezra Pound (1885-1972) في بدايات القرن الماضي، إضافة إلى الأفكار النقدية الحداثية التي جاء بها الشاعر الناقد الأمريكي الأصل الإنجليزي الجنسية ت. س. إليوت Thomas Stearns Eliot (1888-1965) بشأن نظرية (المعادل الموضوعي Objectif correlatif)[1]

---

1 – صاغ (إليوت) هذه النظرية في مقال له عنوانه (هاملت ومشاكله) عام 1919، قائلا: (إن الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في العمل الفني تكمن في إيجاد "معادل موضوعي"، أو بمعنى آخر، مجموعة من الأشياء، أو وضعية، أو سلسلة أحداث ستكون بمثابة صيغة أو قاعدة لتلك العاطفة المحددة، حتى أنه إذا ما أعطيت تلك العناصر الخارجية التي يجب أن تؤدي إلى تجربة حسية، تم استحضار تلك العاطفة مباشرة) راجع الفصل المتعلق بـ "الثورة الحداثية 18 – 1945" من كتاب، كريس بولديك. النقد والنظرية الأدبية منذ 1890، الذي ترجمه صديقنا الأستاذ خميسي بوغرارة (مخبر الترجمة) وشرفنا بمراجعته، حيث اعتمدنا عليه في كثير من المعلومات المقدمة هنا، وتقتضي نظرية (المعادل الموضوعي) ضرورة ترجمة المشاعر المجردة إلى أشياء واقعية محسوسة، أي

خصوصا، وأعمال إ.أ. ريتشاردز Ivor Armstrong Richards (1893-1979) صاحب "مبادئ النقد الأدبي" 1924، و"العلم والشعر" 1926، و"النقد العملي" 1929، هذا الكتاب الأخير الذي كان خلاصة تجارب أجراها مع زملائه وطلبته في جامعة كمبريدج؛ حيث كان يطلب منهم تحليلا نقديا لمجموعة من القصائد الغفل، بعد أن يترع عنها أسماء أصحابها ويعدل في لغتها ما يدل على عصرها، منتهيا إلى الحكم القاسي على فشل القارئ العصري في مسايرة متطلبات العصر، مع التأكيد على المعنى الكامل للقصيدة بعيدا عن أي شرح نثري معادل لها، وضرورة التدريب القرائي الصارم، لأن الشعر الجيد في نظره هو الذي يتسم بمفارقته لمرجعيته الخارجية، وهو يقتضي "قراءة مفصلة"...

وفي حديثنا عن نشأة النقد الجديد،تستوقفنا – في الضفة الإنجليزية – صورة الناقد فرانك ريموند ليفيز F. R. Leavis الذي أسس مع زوجته مركزا لدراسة النظرية والنقد بجامعة كمبريدج، ثم أسسا مجلة نقدية رائدة "سكروتيني Scrutiny" (التي قد تعني: التمحيص، أو الفحص الدقيق)، وقد صدر عددها الأول في ماي 1932. أما على الضفة الأمريكية فتلوح لنا صور مجموعة من الشعراء والنقاد بولاية تينيسي، المعروفين باسم "الهاربين" أو "هاربي ناشفيل" (The Nashville Fugitives) منذ 1919 الذين كان محورهم ج. ك. رانسوم الذي التف من حوله طالباه السابقان بجامعة (Vanderbilt): آلان تيث Allen Tate (1899-1979)، وروبرت بان وورن Robert Penn Warren، إضافة إلى واحد من طلبة تيت نفسه هو كليث ، بروكس Cleanth Brooks (1906-1994).

التعبير عنها فنيا بإيجاد موقف أو سلسلة من الأحداث والشخصيات التي تعد مقابلا ماديا (موضوعيا) لتلك العواطف الذاتية.

وينتهي إليوت إلى أنه إذا زادت المشاعر المجردة عن الأشياء المجسدة التي تعبر عنها أصبح العمل الفني غامضا، وإذا زادت الأشياء المجسدة عن المشاعر نتج إسراف شعوري، والسبيل الأمثل في الحالتين هو التعادل في الكفتين على مستوى العمل الفني.

فضلا عن ر. ب. بلاكمور: *Richard Palmer Blackmur* (1904-1965)، وكينيث بورك *Kenneth Burke* (1897-1986)، وقد أصدر هؤلاء مجلة "الهاربين" 1922-1925 كما أصدروا (المجلة الجنوبية *Southern Review*) 1935-1941 بإشراف بروكس وورن.

ومن الأسماء التي أطلقت على هؤلاء النقاد الأمريكيين[1]:

النقاد الجنوبيون، النقاد الريفيون، النقد الهاربون، وإن استقروا – بعد ذلك – على تسمية النقاد الجدد.

لقد كان معظم أقطاب النقد الجديد، في البداية، شعراء أو صحفيين أحرارا أو موظفين في مراكز تدريسية نائية، ومع نهاية الثلاثينيات ارتسمت حركة استراتيجية تبتغي الترسيخ الأكاديمي للنقد الجديد، في شكل هجرة مهنية؛ إذ انتقل رانسوم سنة 1937 إلى ولاية أوهايو حيث أسس مجلة كينيون (*Kenyon Review*) إضافة إلى تأسيس ملتقى نقدي سنوي، وتحصل تايت عام 1939 على زمالة بجامعة برينستون، أما وورن فقد هاجر شمالا إلى جماعة مينيسوتا سنة 1942، كما وجد شابان متعاطفان مع النقد الجديد مناصب عمل بجامعة يال هما: و.ك. ويمزات *William Kurtz Wimsatt* (1907-1975). ورينى ويليك (1903-؟) سنتي 39 و1941 (على التوالي) ثم التحق بهما بروكس سنة 1947. وتعززت هذه الحركة سنة 1938 بصدور مختارات تدريسية جديدة بعنوان (**فهم الشعر**) لبروكس، وورن، وضعت مقاربات النقد الجديد في شكل مدرسي" **بنأى** عن الدراسة التراجمية أو التذوقية البسيطة أو البحث عن المضمون. دون أن ننسى الدور الذي لعبه إمبسون *Sir William Empson* (1906-1984) **في** إنجلترا، وهو أحد أنجب طلبة ريتشاردز في جامعة كمبريدج، حيث

1 – ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2000، ص 206.

طور إيعاز منه منطق القراءة المفصلة في بحث تخرج حول تعدد المعنى في الشعر نشره عام 1930 بعنوان (سبعة أنماط من الغموض: *Seven Types of Ambiguity*) يتقصى شتى أنواع الإبهام (التشبيهات المزدوجة المعنى، التورية، الصورة المعقدة، الخلط العفوي، التناقضات، الترددات...) منتهيا إلى أن الإبهام ليس مشكلة تركيبية أو منطقية بل أصبح معيارا ضمنيا للقيمة الأدبية.

وعموما فقد ناهض النقد الجديد الاهتمامات الاجتماعية للنقد اليساري، مصرا على المتطلبات الشكلية للشعر كشعر وليس كعقيدة إيديولوجية أو وثيقة تاريخية، ومراجعا للمفاهيم النقدية السائدة.

ويمكن أن نجمل الأسس والخصائص المنهجية العامة التي ينهض النقد الجديد عليها، فيما يلي:

– دراسة النص الأدبي بعيد اقتلاعه من محيطه السياقي؛ فمن النص الانطلاق وإليه الوصول، دون اعتبار بقصدية الناص ووجدانية المتلقي، أو ما أجملهما ويليام ويمزات (*William Kurtz Wimsatt* ومونرو بيدزلي *M. Beardsly*) في مقولتي:

المغالطة القصدية (*Intentional Fallacy*)* 1946.

المغالطة التأثيرية (*Affective Fallacy*)** 1949.

اللتين صاغاهما في كتابهما المشترك (الأيقونة اللفظية *The Verbal Icon*) عام 1954. وهما مغالطتان "يجب حماية النقد الموضوعي من خطرهما" على حد

*** – قد تعبر كتابات نقدية عربية أخرى عن هذا المصطلح الإنجليزي بعبارات أخرى من نوع (المغالطة الغرضية، مغالطة النية، خرافة القصدية، متاهة نية الكاتب،...).**

**** – من العبارات الأخرى التي يصطنعها آخرون لهذا المفهوم: (المغالطة الوجدانية، وهم العاثر، متاهة التأثير العاطفي،...).**

تعبير صاحب (النقد والنظرية الأدبية منذ 1890)، تعكسان شغف النقد الجديد بالنص الأدبي كشيء.

تقتضي (المغالطة القصدية) أن ملكية النص تتجاوز الناص إلى جمهور القراء، بمعنى أن النص بدخوله عالم اللغة يتحرر من سلطة المؤلف ورقابته على معانيه؛ فالقصد إما هو غير موجود (إلا في مجال سحيق لا سبيل للوصول إليه" المعنى في بطن الشاعر"، أو هو موجود بشكل محور ضمن النص مبتور الصلة بأصل القصد)، وإن وجد فهو ملغى، ومن المغالطة أن يتقيد القارئ به.

كما تقتضي (المغالطة التأثيرية) الفصل بين ماهية النص وتأثيره على القارئ، لأن الخلط بين النص وما يحدثه من نتائج وآثار على نفسية المتلقي في ظروف خاصة هو وهم أو خطأ نقدي ما ينبغي للناقد الموضوعي الحصيف أن يقع في شراكه، لأنه إن وقع فسيقع في هوة الانطباعية الذاتية التي كان النقد الجديد قد قام — أول ما قام — على أنقاضها.

– اتخاذ "القراءة الفاحصة" (*Close reading*)* وسيلة تحليلية مركزية في الدراسة النصية؛ تتقصى معجم النص وتراكيبه اللغوية والبلاغية ورموزه وإشاراته وكل العناصر الجوهرية التي تضيء دلالاته وتفك مغاليقه، ويدل هذا المفهوم المركزي على فحص النصوص المفردة بعيدا عن بيئتها الثقافية والاجتماعية....

– الاهتمام بالطبيعة العضوية (*Organicism*) للنص الأدبي، ودراسته بوصفه وحدة عضوية متجانسة العناصر التي هي مكوناته الداخلية الأساسية. وقد أخذ النقد الجديد فكرة (العضوية) عن الشعراء الرومانسيين وطوروها ويؤول مبدأ الشكل العضوي إلى اعتبار النص الأدبي كائنا لغويا (كالكائن النباتي أو الكائن الحيواني)، يمثل بنية كلية متجانسة مستقلة عن الظروف والمؤثرات المحيطة، مثلما

*** – كذلك ينقل بعض العرب المعاصرين هذا المصطلح إلى (القراءة المقربة، القراءة اللصيقة، القراءة المحكمة، القراءة المحالة،...).**

يؤول إلى أن النص وحدة كلية متداخلة يستحيل فصل "شكلها" عن "مضمونها"؛ حيث يتساءل آلان تيت:

"هل في الإمكان التمييز القاطع بين اللغة والمضمون؟ أليس المضمون واللغة شيئا واحدا؟"[1]، ومن يرى عكس ذلك فإن كلينث بروكس يشبه موقفه بمن يتصور أن الشعر حبة دواء مرة مغلفة بغلاف حلو المذاق![2] ومن هذا المنطلق ناهض بروكس ما أسماه (*Heresy of paraphrase*)؛ أي "هرطقة الشرح" أو "بدعة التخليص"؛ بمعنى التحذير من الخلط بين القصيدة وبين تلخيص محتواها، لأن شرح القصيدة (أو نثر أبياتها) يقتضي التسليم بافتراض أن معناها أو فكرتها أو مضمونها يمكن أن يفصل عن عملية التعبير. ذلك أن النقاد الجدد قد رفعوا شعار أرشيبالد مكليش (القصيدة توجد ولا تعني)؛ بمعنى أنها لا تمتلك معنى منفصلا بل هي تعبير عن مجموع قيمها ومعانيها المنظمة.

– الاهتمام بالتحليل العلمي للنص، ونبذ التقويم المعياري ما أمكن ذلك أي الحذر من الإسراف في إطلاق الأحكام لاسيما تلك التي تعوزها الأدلة التعليلية والحيثيات النصية؛ فقد صار الحكم النقدي — لدى النقاد الجدد – جزء من العملية التحليلية ذاتها.

– نبذ الالتزام ورفض استخدام الأدب وسيلة لغاية رسالية معينة (اجتماعية، سياسية، أخلاقية،...).

لقد ازدادت هيمنة النقد الجديد في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية، لكنه فتر بعد ذلك مع نهاية الخمسينيات، وتحديدا سنة 1957 التي جعل منها كريس بولديك "يوم الحساب" في تاريخ النقد الجديد!.

1 – ألن تيت: دراسات في النقد، تر. عبد الرحمن ياغي، مكتبة المعارف، بيروت، 1987، ص 97.

2 – نقلا عن، محمد عناني: النقد التحليلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1991، ص 102.

فمع مطلع الخمسينيات بدأ الاعتقاد بانتهاء زمن النقد الجديد؛ حيث اشتكى ر. ب. بلاكمور 1955 من فشل هذا النقد في التحول من التحليل التقني إلى المقارنة والتقييم النقديين، ومن معالجة القصائد القصيرة إلى التعامل مع الأعمال الأدبية الكبرى،، مؤكدا الإحساس الذي انتاب آلان ثيت – قبله – عام 1951، في مقاله (هل النقد الأدبي ممكن؟) الذي أنهاه بإجابة سلبية واضحة، لأن التحليل اللغوي وحده غير كاف في غياب المعنى التقييمي الأوسع وهكذا أجمعت الانتقادات على ضيق أفق النقد الجديد، لـ "تجاهله للسياق التاريخي والعوامل الخارجية، وعدم اهتمامه بالمؤلف والقارئ، كما يؤخذ عليه أنه نخبوي الترعة، دكتاتوري السياق، إذ هو يحمي الأستاذ العالم ضد الطالب المسكين المتدرب، كما قيل، ويقال إنه نقد ميكانيكي يجد ما يطلبه في كل نص يختاره، فيختار دائما ما يتناسب مع أدواته ومقولاته (كتفضيل الشعراء الميتافيزقيين على غيرهم واقتصاره على القصيدة الغنائية وفشله في التعامل مع النصوص الطويلة كالرواية والمسرحية)، ولا يشجع الدارس على البحث عن غير ما يجتره ممارسو هذا النقد"[1].

لقد اتهم النقد الجديد بمجافاة "(الديمقراطية الأدبية)، وذلك حين يعمل في دائرة شبه مغلقة على نفسها (...) وكانت التهمة الثانية أن موهبة النقد الجديد موهبة ذات بعد واحد، هي تأخذ خيطا واحدا من خيوط العمل الأدبي (هو قالبه)، وتعزله عن بقية خيوط النسيج، ثم تعامله على أنه النسيج كله،و قد شعر تلاميذ الأدب وهم يتركون قاعات الدرس، بعد تلقيهم هذه التحليلات النصية المرهقة بطريقة (القراءة الفاحصة) أنهم أمام نقاد يعرفون هم وحدهم سر صنعتهم، ويضنون بهذا السر على من سواهم. وقد تصاعدت التهم الموجهة إلى هذا النقد،

1 – دليل الناقد الأدبي، ص 210 – 211.

حتى بلغت حدا جعلته فيه مرادفا لاتجاهات كانت قد ماتت منذ زمن بعيد، مثل (الجمالية) و(الفن للفن) و(الانطباعية) و(الانعزالية)..."[1].

وقد توجهت هذه الانتقادات، مع نهاية الخمسينيات، بتصميم جماعي على التحرر من قيود النقد الجديد، والبحث عن برامج نقدية بديلة.

النقد الجديد في الوطن العربي:

انتقل النقد الجديد إلى الوطن العربي مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، وكان من الطبيعي أن يحمل لواءه جمع من النقاد المتغلغلين في أوساط الثقافة الإنجليزية، فكان فارس هذه المرحلة بدون منافس هو الدكتور رشاد رشدي "1912 – 1983 (أول دكتور مصري في الأدب الإنجليزي) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ هذه الحركة النقدية الجديدة، عبر كتبه المختلفة (ما هو الأدب، مقالات في النقد الأدبي، النقد والنقد الأدبي، فن القصة القصيرة...)،داعيا إلى تكوين جمعية للنقاد وفقا لهذه المبادئ الجديدة، مما جعله يخوض معارك نقدية طويلة على جبهات مختلفة، لاسيما معاركه مع الدكتور محمد مندور[2].

وقد آزره في هذه الجهود، وحمل الراية معه وبعده بعض طلبته الذين – وبتوجيه منه – اضطلعوا بتقديم النظرية النقدية الجديدة لدى النقاد الغربيين الجدد، عبر سلسلة كتيبات؛ حيث نشر محمد عناني "النقد التحليلي" عام 1962 (ط.2، 1991) عن كلينث بروكس، ونشر سمير سرحان "النقد الموضوعي" (ط.2،

1 – د. محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، د. ت، 46-47.

2 – أنظر تفاصيل هذه المعارك، مثلا في كتاب محمد مندور: معارك نقدية، دار نهضة مصر، الفجالة – القاهرة، د. ت، ص ص 68 – 94.

1990) عن ماثيو أرنولد، كما نشر عبد العزيز حمودة كتابه "علم الجمال" عن كروتشي، ونشر فايز اسكندر "النقد النفسي" عن ريتشاردز،....

وقد صدرت جميعها عن الأنجلو المصرية،ضمن سلسلة (مكتبة النقد الأدبي). متضافرة مع جهود أخرى من هنا هناك، سابقة أو لاحقة، يمكن أن نشير بالخصوص إلى كتاب (النقد الجمالي) للناقدة اللبنانية روز غريب الذي يحمل تاريخا متقدما نسبيا (هو سنة 1952)، بالإضافة إلى أسماء أخرى كالدكتور محمود الربيعي الذي تبدو حتى بعض عناوين كتبه (قراءة الرواية 1974، قراءة الشعر 1985) محاكية لعناوين بعض كتب النقد الجديد (فهم الشعر 1938 وفهم الرواية 1943 للناقدين كلينث بروكس وروبرت ب. وورن)!، والدكتور مصطفى ناصف الذي درس الأدب العربي من موقع "التحليل اللغوي الاستاطيقي" والدكتور لطفي عبد البديع الذي آمن بأن "البحث الاستطيقي (هو الذي يتطلبه الشعر"، والدكتور أنس داود الذي درس الأدب وفقا لمنهج "الرؤية الداخلية".

وهكذا فإن ما عرف في نقدنا العربي المعاصر باسم (المنهج الفني) يمكن أن يكون صدى عربيا مباشرا لمدرسة (النقد الجديد) الأنجلوأمريكية، بصرف النظر عن التسميات المنهجية الفرعية التي يطلبها كل ناقد على ممارسته النقدية الخاصة؛ كـ "النقد الجمالي" لدى روز غريب، و"النقد الموضوعي" لدى سمير سرحان ومحمود الربيعي كذلك، و"النقد التحليلي" لدى محمد عناني، و"التحليل اللغوي الاستاطيقي" لدى مصطفى ناصف، و"البحث الاستطيقي" لدى لطفي عبد البديع، و"منهج الرؤية الداخلية للنص الأدبي"لدى أنس داود،....

ويمكن أن نجمل الأسس التي يقوم عليها مثل هذا (المنهج الفني) لدى هؤلاء النقاد في ما يلي:

– النظر إلى النص الأدبي على أنه ليس نسخة من الواقع، ولكنه "معادل فني" له، فهو "كيان مستقل" على حد تعبير مصطفى ناصف "ينمو وفقا لمنطق داخلي

كامن فيه متميز، بطريقة ما، من المؤثرات الخارجية سواء في ذلك البيئة الاجتماعية والتكوين السيكولوجي للفنان"[1]؛ إذ لو كان الأدب معادلا للواقع، لكان لنا في الواقع مندوحة عن الأدب.

– دراسة النص الأدبي في ذاته مستقلا عن محيطه السياقي، أي التركيز على أدبية الأدب، والانطلاق من النص بعيدا عن صاحبه والظروف المحيطة به، ذلك أن للنص الأدبي حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج، فهو يشبه النبات – على حد تشبيه مصطفى ناصف – "يتغذى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تعزى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها"[2]، ويؤكد ناصف هذه الفكرة بمثال رياضي آخر:

"(أ) قد تؤدي إلى (ب)، ولكن معنى (ب) غير معنى(أ)"[3]، وكذلك يبتر لطفي عبد البديع النص عن صاحبه، ذاهبا إلى "مغايرة الشعر لقائله، وتعاليه عليه"[4].

أما محمود الربيعي فربما يكون من أكثر النقاد استماتة في الدفاع عن استقلالية النص الأدبي؛ التي تتحول لديه إلى عقيدة نقدية راسخة: "تتلخص عقيدتي النقدية في استقلال العمل الأدبي عن كل ظرف من ظروف تكوينه، وبخاصة ما يتصل بالظروف السياسية والاجتماعية، إنني أؤمن بأن العمل الأدبي نشاط بشري حيوي كامل في ذاته، مستقل بنفسه، له أصالته وقدرته التوجيهية المستقلة للحياة، وأدين بأن العلاقة بين الأدب والمجتمع علاقة تفاعل حيوي لا علاقة فعل ورد فعل،

---

1 – مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ط 3، دار الأندلس، بيروت، 1983، ص 185.
2 – نفسه، ص 188.
3 – مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير – شباط 1997، ص 08.
4 – لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص 118.

أو علاقة صورة منعكسة في مرآة. لذا يدهشني جدا ما يهتم به كثيرون من **فحص** العناصر المكونة للمجتمع على أساس أنها هي التي تؤثر على الأدب بصفته إنتاجا هو ابن بيئته. ويدهشني أكثر ما يحدث من الربط العضوي بين حياة الأديب الذاتية (وصحيفة أحواله المدنية) وأدبه، فيفسر الثاني في ضوء الأول. وأرى الأدب في كل صوره طائرا متأبيا مستعصيا جموحا، لا يخضع لتوجيه شيء من خارجه، ولا يستجيب إلا للعناصر التي تشكل كيانه هو، وأرى أن هذا المخلوق المتخلق من عناصر أولية (هي السياسة أو الاجتماع أو الاقتصاد) إنما هو مخلوق جديد يحيا حياة لا تحددها العناصر الأولية له، ولا يحدث أثره على نحو محكوم بهذه العناصر. وهل نقول إن الماء الذي هو أكسجين وإيدروجين يحمل خصائص أي من عنصريه المكونين له؟ وهل لأثره علاقة بأثر أي منهما؟ إننا نرى – على العكس – أن أثره في الإطفاء يناقض أثر أحد عنصريه في الإشعال"[1].

– النص كيان فني يقتضي دراسة لغوية جمالية.

ذلك أن "العمل الأدبي تكوين جمالي لغوي إيقاعي يعادل الحياة، ويحقق على نحو فريد صورة هذه الحياة"[2] في نظر محمود الربيعي الذي يؤثر الدخول إلى عالمه الأدبي من باب لغوي: "مدخلي إلى نقد العمل الأدبي مدخل لغوي، وأنا من المؤمنين بأن العمل الأدبي إنما هو بناء لغوي"[3]، أما مصطفى ناصف فيتشيع للتحليل اللغوي الاستاطيقي (الجمالي) الذي يحتاج النص إليه "حاجة ماسة أيا كان الغرض

1 – محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، ص 12.

2 – محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، ص 13.

3 – نفسه، ص 13.

الذي تسعى إلى تحقيقه"[1]، وكذلك يدعو لطفي عبد البديع إلى "البحث الاستطيقي الذي يتطلبه الشعر"[2].

– النظر إلى النص الأدبي كصورة عضوية متكاملة، موحدة الشكل والمضمون؛ فالشكل – عند مصطفى ناصف – هو "قوة المضمون ووحدته وتركبه، وليس قالبه أو وعاءه الذي يحفظ فيه"[3]؛ لذا يدعو إلى وحدتهما العضوية، نابذا فكرة تشبيه بعض الدارسين للشكل بـ: "التكنيك الذي يتبعه اللص في سرقة المترل، يستطيع هذا التكنيك أن ينتزع إعجابنا ويظل عمل اللص منكرا قبيحا"[4]. **أما** محمد عناني فيدعو إلى اعتبار العمل الفني "وحدة مترابطة لا تنفصل إلى شكل ومضمون (...) كما أن اعتبار الأعمال الفنية كائنات عضوية أي نامية متكاملة – لا نستطيع بتر جزء منها دون إيذاء العمل أو حتى قتله – **أقول** أن هذه النظرة العضوية يتلاشى أمامها الحاجز الموهوم بين الشكل والمضمون"[5]؛ وكذلك يرى سمير سرحان أن "(الشكل) ليس إناء يصب فيه (المعنى) أو كما يقول الناقد بروكس السكر الذي يغلف حبة الدواء لكي يستطيع الإنسان ابتلاعها"[6]، كما يرى محمود الربيعي أن اللغة "هي كل شيء: هي الفكر والشعور والقول؛ فأنا أفكر باللغة، وأحس باللغة. وإني لأعجب من هؤلاء الذين يفصلون بين الفكر واللغة، وكأنهم يقولون إن الأفكار ترقد جاهزة في الذهن، ثم تأتي الأثواب اللغوية فتكسوها وتخرجها إلى حيز الوجود. كذلك أعجب من الذي يفصلون بين العواطف واللغة.

1 – مصطفى ناصف: دراسة الأدب العربي، ص 101.

2 – لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، ص 121.

3 – دراسة الأدب العربي، ص 102.

4 – نفسه، ص 102.

5 – محمد عناني: النقد التحليلي، ص 80.

6 – سمير سرحان: النقد الموضوعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1990، ص 16.

وكأنهم يقولون إن العواطف ترقد جاهزة في النفس ثم تجيء اللغة لتحملها إلى حيز الوجود"[1].

– الدعوة إلى التحليل ونبذ التقييم وما ينجر عنه من إصدار لـ "الأحكام دون (حيثيات)، ودون مجرد الاستماع إلى عناصر (القضية)"[2]، ذلك أن التحليل موقف يتيح لنا رؤية الكثير واستيعاب الغريب برحابة أوسع، أما التقييم فكثيرا ما يجعلنا ننظر من وجه ونهمل آخر، نحب معيارا ونرفض آخر، بل كثيرا ما يرتبط بمعايير غير أدبية؛ إن "التقييم يحمل منطق عواطفنا وفلسفتنا واعتقاداتنا، واعتقاداتنا متغلغلة في أي موقف نتخذه، ولكن التحليل في وسعه أن يؤدي إلى تهذيبها والحد من طغيانها"[3].

1 – من أوراقي النقدية، ص **13-14**.
2 – نفسه، ص **08**.
3 – دراسة الأدب العربي، ص **221**.

يعترف جان بياجي، في مطلع كتابه عن (البنيوية)، بأنه "من الصعب تمييز البنيوية، لأنها تتخذ أشكالا متعددة لتقدم قاسما مشتركا موحدا"[1]، فضلا على أنها "تتجدد باستمرار"[2] وأن البنيويين في نظر الآخرين هم "جماعة يؤلف بينها البحث عن علاقات كلية كامنة"[3]، تستمد روافدها من ألسنية دوسوسير، وأنثروبولوجية ليفي ستروس، ونفسانية بياجي وجاك لاكان، وحفريات ميشال فوكو التاريخية والمعرفية وأدبيات رولان بارت،....

بالنظر إلى هذه الصعوبة، وبحكم ما نرتجيه من البنيوية في هذا المقام المعرفي، فإن حديثنا سيكون مقصورا على ما يسمى بالبنيوية الألسنية (*Structuralisme linguistique*) التي محض لها "بياجي" الفصل الخامس من كتابه المذكور الذي انتهى فيه إلى أن البنيوية – على العموم – هي منهج وليست مذهبا[4].

ورد في قاموس غريماس وكورتاس أن "البنيوية – في معناها الأمريكي – تشير إلى إنجازات مدرسة بلومفيلد (*Bloomfield*)، مثلما تشير – في المعنى الأوربي – إلى نتائج الجهود النظرية لأعمال مدرستي براغ وكوبنهاغن المتكئة على المبادئ السوسيرية"[5].

وإذا كان مصطلح (البنيوية: *Structuralisme*) في ذاته، أولا وأساسا، هو العنوان الجامع الذي أبدعه العالم اللغوي الكبير رومان جاكبسون – *R. Jakobson*) (1896-1982)، عام 1929 لوصف الأعمال النظرية لحلقة براغ

1 - Jean Piaget: le structuralisme, 6eme éd., PUF, Paris, 1974, p. 05.
2 – أديث كرزويل: عصر البنيوية – من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر. جابر عصفور، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 246.
3 – نفسه.
*4 - **Le structuralisme** , p. 123.*
5 - A.J. Greimas, J. Courtès: Sémiotique – Dictionnaire Raisonné de La Théorie du Langage, Hachette Université, Paris, 1993, P. 359 - 360.

اللغوية[1]، فمعنى ذلك أن البنيوية لم تكن إلا تتويجا لجهود ألسنية سابقة، تأتي على رأسها جهود المدرسة السوسيرية (التي قد تسمى أحيانا "حلقة جنيف")، بزعامة العالم اللغوي السويسري الكبير فردينان دو سوسير – *Ferdinand De Saussure* (1857-1913) مؤسس اللسانيات الحديثة التي صارت تسمى (***Linguistique***)* عبر محاضراته الشهيرة التي كانت عصارة ثلاثة فصول دراسية بجامعة جنيف خلال الفترة الممتدة بين 1906 و1911، ثم نشرت عام 1916؛ بعد وفاته بثلاث سنوات، برعاية تلميذيه:

شارل بالي (*Ch. Bally*)، وألبير سيشهاي (*A. Sechehaye*)، تحت عنوان (*Cours de Linguistique Générale*)[2] وقد شكلت هذه المحاضرات "ثورة كوبرنيكية" (*Révolution copernicienne*) في الدراسات اللغوية، على حد وصف جورج مونان[1].

---

1 – ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، تر. عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، **1996**، ص **53**.

*– نقل هذا المصطلح إلى اللغة العربية بصيغ متعددة بلغت **25** ترجمة!!! (أشهرها: اللسانيات، الألسنية، اللغويات، علم اللغة، علم اللسان..) قدم عبد السلام المسدي كشفا بـ: **23** صيغة منها (قاموس اللسانيات، ص **72**)، ولا ضير أن نضيف صيغتين أخريين غابتا عن كشفه هما "اللسانية" التي اغتدت عنوانا لمعجم متخصص هو "معجم اللسانية" (**1985**) لبسام بركة، و"اللسانة" التي استخدمها الدكتور خليل أحمد خليل في (معجم المصطلحات اللغوية)، دار الفكر اللبناني، بيروت، **1995**، ص **113**.

2 – ترجم هذا الكتاب إلى معظم لغات العالم: اليابانية (**1928**)، الألمانية (**1931**)، الروسية (**1933**)، الإسبانية (**1945**)، الإنجليزية (**1959**)!! البولونية (**1961**)، الإيطالية (**1967**)، العربية (**84 – 1987**)، ومن حسن حظ العربية، أو سوئه!، أن يترجم إليها **05** مرات كاملة في كل من: لبنان وتونس ومصر والعراق والمغرب، تختلف كل ترجمة عن الأخرى في عنوانها (ومتنها) اختلافا ذريعا يشي بالخاتمة المأساوية للاصطلاح العلمي العربي التي لا أدل عليها من خمس ترجمات متباينة خلال فترات متقاربة (**84 – 1987**)، بين أبناء اللغة الواحدة في خمس دول متجاورة:

أ. محاضرات في الألسنية العامة، تر. يوسف غازي ومجيد النصر، دار النعمان للثقافة، لبنان، **1984** (وهي الترجمة الرائجة في الجزائر أيضا: منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، **1986**).

لقد هجر دوسوسير الدراسات اللغوية التاريخية، في شكلها المعروف بـ (النحو المقارن) الذي انشغل بدراسته وتدريسه ردحا من الزمن، وراح يضطلع بالدراسات الوصفية المنكفئة على النسق اللغوي الآني، التي كان من آلائها أن اغتنى الدرس اللغوي الحديث بثنائيات جديدة من طراز (اللغة والكلام) و(الدال والمدلول) و(الآنية والزمانية) و(الوصفية والتاريخية) وغيرها من الرؤى الألسنية التي شكلت المهد الفكري للمنهج البنيوي الذي ترعرع بعد ذلك في أحضان الفكر الشكلاني؛ حيث تقر أكثر الدراسات تخصصا في هذا الشأن أن البنيوية هي "النتيجة النهائية للتنظير الشكلاني"[2]، وتستقيم هذه الفكرة أكثر إذا أكدنا أن الشكلانية الروسية قد تأثرت بالنظرية السوسيرية عن طريق جاكبسون، بوساطة أعمال سيرجي كارشفسكي الذي كان تلميذا لدوسوسير[3].

أ – الشكلانيون الروس (*Formalistes Russes*) (1915–1930)

ب. دروس في الألسنية العامة، تر. محمد الشاوش ومحمد عجينة وصالح القرمادي، الدار العربية للكتاب، تونس، **1985**.

ج. فصول في علم اللغة العام، تر. أحمد نعيم الكراعين، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، **1985**.

د. علم اللغة العام، تر. يوئيل يوسف عزيز (مراجعة وتقديم: مالك يوسف المطلبي)، دار آفاق عربية، بغداد، **1985**.

ه. محاضرات في علم اللسان العام، تر. عبد القادر قنيني (مراجعة أحمد حبيبي)، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، **1987**.

وانظر مراجعة مركزة لهذه الترجمات في كتاب الدكتور عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة – بحث في الخلفيات المعرفية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، **1994**، ص ص**08 – 16**.

1 – F. De Saussure. *Cours de Linguistique Générale, (présenté par: Dalila Morsly), 2eme éd., ENAG éd. , Alger, 1994, p. VII (Présentation).*

2 – فكتور إيرليخ: الشكلانية الروسية تر. الولي محمد، ط**1**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، **2000**، ص **66**.

3 – ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص **97**.

لم تكن (الشكلانية الروسية) تمهيدا للنشأة البنيوية فحسب، بل كانت مسقط رأس علوم أخرى وثيقة الصلة بالبنيوية والسيميائية كالشعرية والسردية، ولشدة ارتباط هذه الشكلانية بالفكر البنيوي لم يعد من الغرابة في شيء أن نجد بعض الدراسات تنعتها باسم "البنيوية السوفياتية".

تطلق تسمية (الشكلانيين الروس) على ائتلاف تجمعين علميين روسيين شهيرين، هما:

أ.1. حلقة موسكو (1915 – 1920):

تأسست في آذار 1915، بجامعة موسكو، بزعامة رومان جاكبسون الذي يعزى إليه تأسيس هذا "النادي اللساني" رفقة ستة طلبة. ومن أعضائها: عالم الفلكلور السلافي بيوتر بوغاتريف (*P.Bogatyrev*) والعالم اللغوي غروغوري فينوكور (*G.Vinokur*)، ومنظرا الأدب ومؤرخاه: أوسيب بيرك (*O. Birk*)، وبوريس توماشيفسكي (*B. Tomashevsky*)، وقد نذكر كذلك ميخائيل باختين – *M. Bakhtine* (1895- 1975) الذي كان من رؤوس هذه الحلقة، ثم تبرأ منها بعد ذلك نتيجة انتمائه السياسي واختلافه الفكري؛ حيث يحاول المصالحة بين الشكلانية والماركسية مثلما نذكر فلاديمير بروب *V. Propp* (1895-1970) صاحب الأثر الخالد (مورفولوجية الحكاية الشعبية) 1928، بغض النظر عن حقيقة انخراطه ضمن هذا التنظيم...

تهتم هذه الحلقة بالشعرية واللسانيات، وتبحث في شؤون (الأدبية) وماهية (الشكل)....

أ.2. جماعة الأوبوياز "*Opojaz*" (1916):

تعني هذه التسمية المختصرة (جمعية دراسة اللغة الشعرية) التي تأسست سنة 1916 بمدينة سان بترسبوغ. من أعضائها:

فيكتور شكلوفسكي *V.Chklovsky* (1893–1984)، وبوريس إيخنباوم – *B.Eichenbaum* (1866-1959)، وليف جاكوبنسكي - *L.Jakubinsky* وهي – في الأصل مشكلة من جماعتين منفصلتين: دارسي اللغة المحترفين وباحثين في نظرية الأدب.

على أن أبرز أعضائها هم مؤرخو أدب تحولوا إلى حقل اللسانيات، متخذين من الشعر موضوعا أثيرا للدراسة؛ حيث كانت الشعرية "الحب الأول لمنظري أبوياز"[1].

وعموما فإن الشكلانية الروسية تقوم على أطروحتين أساسيتين، هما[2]:

- التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة.
- الإلحاح على استقلال علم الأدب.

إذ طالما ردد الشكلانيون أنه "آن الأوان لدراسة الأدب – الذي ظل منذ أمد بعيد أرضا بدون مالك – أن ترسم الحدود لحقلها وتحدد بوضوح موضوع البحث"[3].

وقد سمى هؤلاء أنفسهم (مورفولوجيين) و(تمييزيين)، بينما ألصق بهم أعداؤهم الوصف الشكلاني[4]، وإذا كان ولابد من وصفهم بالشكلانيين، فلأنهم عالجوا "الشكل بوصفه مجموعة من الوظائف"[5]، لا مجرد صيغة سطحية مبسطة.

على أن الشكلانية الروسية سرعان ما خبت وانتهت في حدود سنة 1930، تحت ضغط الرفض الرسمي الدكتاتوري لأفكارها وتوجهاتها، هذا الضغط الذي بلغ

1- الشكلانية الروسية، ص 71.
2 – نفسه، ص 14.
3 – نفسه، ص 14.
4 – نفسه، ص 32.
5 - J. Rey.debove: Lexique Sémiotique, 65.

أوجه سنة 1932، تاريخ صدور مرسوم عن اللجنة المركزية للحزب الشيوعي في الاتحاد السوفياتي، يقضي بحل كل التجمعات الأدبية.

ومن المفارقات العجيبة التي استوقفت الباحثين[1]، أن الشكلانية الروسية التي ابتدأت بإنكار أهمية التاريخ والواقع الخارجي في الدراسة الأدبية، قد انتهت تماما على يد الأحداث التاريخية الفعلية والوقائع السياسية الخارجية! فراحت ضحية الصراع الإيديولوجي.

ب. حلقة براغ "*Cercle de Prague*" (1926-1948)

وقد تسمى كذلك "البنيوية التشيكية"[2]، تأسست بمبادرة من زعيمها فيليم ماتيسيوس (*v.Mathesius*)، من أعضائها التشيكوسلوفاكيين (هافرانيك، تروكا، فاشيك، موكاروفسكي)، فضلا عن رينيه ويليك (من مواليد 1903 بفيينا لأبوين تشيكيين) وكذلك جاكبسون ونيكولاي تروبتسكوي الفارين من روسيا.

تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية، وقدمت أطروحاتها حول اللغة عام 1929.

وعلى العموم فإن الشكلانية الروسية، في ارتباطها بأبحاث حلقة براغ، قد رفعت أساسا مبدأ "محايثة (*Immanence*) النص الأدبي ضمن مقاربة بنيوية"[3]، وأنها "أخذت على عاتقها مهمة علمنة الدراسة الأدبية"[4].

1 – **نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص 120.**

2 – **الشكلانية الروسية، ص 53. وانظر كذلك:**

إلرود إبش، د.و. فوكما: مناهج الدراسة الأدبية وخلفياتها النظرية والفلسفية، تر. محمد العمري، مجلة دراسات سال، المغرب، العدد 2، شتاء 87 / ربيع 1988، ص 24.

3 - Lexique Sémiotique, p. 65.

4 – **الولي محمد، الشكلانية الروسية (مقدمة المترجم)، ص 05.**

ج. جماعة "*Tel Quel*" (1960)

تجدر الإفادة بأن معرفة العالم الغربي بالحركة الشكلانية قد تأخرت إلى سنوات الخمسينيات والستينيات؛ حيث لم يظهر أول تعريف علمي واسع بهذه الحركة إلا سنة 1955 مع كتاب (الشكلانية الروسية) لصاحبه (*Victor Erlich*). كما أن جاكبسون لم يترجم إلى الفرنسية (اللغة الأساسية للبنيوية وما بعدها) إلا ابتداء من سنة 1963، وأن مختارات تزفيتان تودوروف التي تتضمن نصوص الشكلانيين الروس (*Théorie de la littérature*) لم تظهر إلا سنة 1965، وأن ترجمة كتاب فلاديمير بروب الرائد (*Morphologie du conte*) قد تأخرت – بأكثر من أربعين سنة كاملة!– إلى سنة 1970،....

وهكذا يمكن القول إن الحركة البنيوية في فرنسا – على سبيل التمثيل العربي – لم تزدهر إلا خلال الستينيات، مع الجهود الرائدة لجماعة (*Tel Quel*)*، التي تنتسب إلى المجلة التي تحمل التسمية نفسها، والتي أسسها الناقد الروائي فيليب صولر – *Philipe Sollers* (من مواليد 1936) سنة 1960، وضمت عصبة من رموز النقد الفرنسي الجديد، كزوجته الفرنسية ذات الأصل البلغاري جوليا كريستيفا *Julia Kristeva* (من مواليد 1941)، ورولان بارت *Roland Barthes* (1915 – 1980)، وميشال فوكو *Michel Foucault* (1926-1984)، وجاك ديريدا – *Jacques Derrida* (من مواليد الجزائر 1930)،....

اهتمت هذه الجماعة بحقول فكرية شتى كالتحليل النفسي والماركسية واللسانيات...، وقد دعت إلى نظريات جديدة في الكتابة كانت معبرا للتحول من "البنيوية" إلى "ما بعد البنيوية" (*Post-structuralisme*).

**- Gérard Gengembre: les grands courants de la critique littéraire, mémo seuil, 1996, p.33.*

وواضح من خلال التسمية التي استظلت بها هذه الجماعة (*Tel Quel*)، والتي يريد بعض العرب أن يترجموها بحرفيتها إلى "كما هو"[1] أو "كما يرد"[2]، أنها تحرص حرصا شديدا على النظر الآني المحايث للظواهر أو النصوص؛ حيث هي أو كما هي كائنة لا كما يجب أن تكون، مجردة من أصولها التكوينية وسياقاتها المحيطة بها، لنتذكر مرة أخرى أن الفرنسيين لا يصطنعون هذه العبارة إلا في سياق بلاغي يخص الشيء الذي لا يشبه إلا نفسه؛ فهو "مثلما هو" أو "كما هو"، كأن في الأمر إحياء للمبدأ النقدي الشهير "الشيء كما هو على حقيقته" الذي جاء به ماثيو أرنولد (*M. Arnold*) وصار من شعارات النقد الأنجلو أمريكي الجديد.

وقد ألفينا أحد الغربيين[3] يشير إلى أن جماعة (تيل – كيل) قد أخذت اسمها وتوجهها من الشاعر الفرنسي بول فاليري – *Paul Valléry* (1871-1945) الذي نشر أحد أعماله تحت هذا العنوان، سنتي (1941 (ج 01)، 1943 (ج 02)، مؤكدا فيهما إيمانه بأولوية الشكل (لأن الأعمال الجميلة – في تقديره – هي بنات لشكلها الذي يولد قبلها).

إن المقام لا يتسع للإحاطة بكل الروافد البنيوية، لذلك نجتزئ بما ذكرناه، ونومئ في الوقت ذاته إلى حلقات لغوية أخرى كان لها دور ما في تأسيس الفكر البنيوي؛ كحلقة كوبنهاغن 1931، وحلقة نيويورك 1934،....

تشتق البنيوية وجودها الفكري والمنهجي من مفهوم (البنية) أصلا، وعلى ضوء هذا المفهوم فإن الجزء لا قيمة له إلا في سياق الكل الذي ينتظمه؛ إن "المقولة الأساسية في المنظور البنيوي ليست هي مقولة الكينونة، بل مقولة العلاقة،

---

1 – توفيق بكار: مقدمة كتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، ط3، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1977، ص 05.

2 – عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 196.

3 – ليون سومفيل: التناصية، تر. وائل بركات، مجلة (علامات)، جدة، ج 21، م 06، سبتمبر 1996 ص257.

والأطروحة المركزية للبنيوية هي توكيد أسبقية العلاقة على الكينونة وأولوية الكل على الأجزاء، فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له"[1]، وهي بذلك تتقاطع مع المفهوم الماركسي للإنسان (الفرد هو مجموع علاقاته الاجتماعية)، هذا المفهوم الذي يلغي الفرادة ويقتل الإنسان، لذلك راح المفكر الفرنسي روجيه غارودي ينسج عنوان كتابه على هذا النسق (البنيوية – فلسفة موت الإنسان)، منتهيا فيه إلى أن البنيوية فلسفة "لا إنسانوية" تقول بموت الإنسان؛ لأن الإنسان – في مفهومها – لم يعد "سوى قاراكوز يتحرك على خشبة المسرح بحبال البنى..."[2].

ويترتب على هذا الكلام الفكري أن المنهج البنيوي في تعامله مع النصوص الأدبية، يغيب الخصوصية الفنية للنص الواحد في فرادته وتميزه، ويذوبها في غمرة انشغاله بالكليات، ومنه يصح تشبيه أحدهم للناقد البنيوي بمن يرى الغابة ولا يرى الأشجار*.

وعلى العموم، فإن البنيوية منهج نقدي داخلي يقارب النصوص مقاربة آنية محايثة؛ تتمثل النص بنية لغوية متعالقة ووجودا كليا قائما بذاته، مستقلا عن غيره.

يتحول النص – في التصور البنيوي – إلى "جملة كبيرة"[3]، ثم يمعَن في تجزيئها تجزيئا "ذريا" إلى أصغر مكوناتها (حتى تصبح حقيقة – في بعض الأحيان – ما قاله أحد النقاد ساخرا من البنيويين الذين يشبّهون الشخص الذي لا يطيب له التمتع

---

1 – روجيه غارودي: البنيوية – فلسفة موت الإنسان، تر. جورج طرابيشي، ط 3، دار الطليعة بيروت، 1985، ص 13.

2 – البنيوية، ص 116.

*.– يرى ميشال فوكو أن "البنيوية هي من أجل الآخرين، أي من أجل أولئك الذين يرون الغابة ولا يرون الأشجار"، نقلا عن صالح هويدي: النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة السابع من أبريل، ليبيا، ص 114.

3 – ستاين هوم أولسن: الأدب واللغة، تر. صبار سعدون سلطان، مجلة (الأقلام)، بغداد، س 16، ع 04، شباط 1981، ص 39.

بجمال المرأة إلا بواسطة استعمال جهاز أشعة "إكس"**) وتفسير كل ذلك تفسيرا نسقيا وصفيا، يستعين بما تيسّر من إجراءات علمية كالإحصاء والرسوم البيانية.

يمكن عد بدايات السبعينيات من القرن الماضي فاتحة عهد النقد العربي بالبنيوية، فيما كانت سنوات الستينيات تمهيدا لذلك وإرهاصا به؛ فقد كانت مرحلة انتقالية لا بد منها، اضطلع روادها بتعريب النقد الأنجلوأمريكي الجديد وتقديمه إلى الساحة النقدية العربية تحت تسميات مختلفة (النقد الموضوعي، المنهج الفني، النقد الجمالي، النقد التحليلي، التحليل اللغوي الاستاطيقي،.)، وكان فارس هذه المرحلة (الذي لا يشق له غبار) هو الدكتور رشاد رشدي (1912-1983) الذي ناضل وعارك في سبيل ترسيخ النقد الجديد وتكوين خلف له يحملون الراية من بعده، يمكن أن نسمي ممن آزروه أو تتلمذوا عليه (محمود الربيعي، مصطفى ناصف، محمد عناني، سمير سرحان، عبد العزيز حمودة،...).

وبحكم القواسم المنهجية المشتركة بين (النقد الجديد) و(البنيوية)، فقد مثلت تلك الجهود الرائدة (التي ينبغي الاعتراف بأن الساحة النقدية المصرية قد كانت مضمارها الأكبر والأشهر) دورا كبيرا في تهيئة أجواء التلقي البنيوي، مع مطلع السبعينيات؛ إذ بدأت هذه الجهود تؤتي قطوفها الأولى في بلاد المغرب العربي بصورة لافتة؛ وربما كان كتاب الناقد التونسي حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران) هو أول الحصاد النقدي البنيوي، وهو- أصلا - بحث أعد لنيل شهادة الكفاءة في البحث، ونوقش في جوان 1972، وتكتسي هذه الدراسة أهمية منهجية وتاريخية كبيرة؛ حيث "تعتبر الأولى من نوعها من حيث الطول والأهمية زيادة على

** – صاحب المقولة هو الناقد الفرنسي ريمون بيكار، وقد استشهد بها صلاح فضل في كتابه (نظرية البنائية)، دار الشروق، القاهرة، 1998، ص 222 وكذلك شايف عكاشة في كتابه (اتجاهات النقد المعاصر في مصر)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1985، ص 175.

أنها ستكون نقطة انطلاق لعدة دراسات جامعية مطولة..."[1]، لذلك فمن الظلم - ربما - أن يصف هذه المحاولة ناقد آخر بأنها "غير موفقة على الإطلاق"[2]!....

وقد تلت هذه المحاولة الرائدة جهود أخرى تشاطرها المنطلق المنهجي البنيوي، على اختلاف آلياته واتجاهاته، منها: كتاب الدكتور كمال أبو ديب (في البنية الإيقاعية للشعر العربي) 1974، ثم كتابه اللاحق (جدلية الخفاء والتجلي) 1979، وكتاب محمد رشيد ثابت (البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام) 1975، وكتاب ابراهيم زكريا (مشكلة البنية) 1976، وكتاب صلاح فضل (نظرية البنائية في النقد الأدبي) 1978، وكتاب محمد بنيس (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) 1979،....

وقد ينفرد كتاب صلاح فضل (نظرية البنائية) بين سائر كتب تلك المرحلة ببعض الريادة التاريخية وكثير من المعرفة النقدية، بحكم ضخامة الحجم وثقل الكم العلمي، لولا أن صاحبه قد أثقله بما ليس منه في جوهر موضوعه؛ إذ جاء - في كثير من المواطن - تكديسا للمقولات النقدية الجديدة (بنيوية، شكلانية، أسلوبية، سيميائية، نقد أسطوري،...) وحشدا لها تحت راية واحدة!، ولا يخفى ما في ذلك من تغييب للفروق النوعية بين الحقول المنهجية الجديدة. بينما تأخر الحضور البنيوي في بلد كالجزائر إلى بداية الثمانينيات مع الجهود النقدية القيمة للدكتور عبد الملك مرتاض،[3] تنضاف إليها جهود بنيوية أخرى على الصعيد الفلسفي، كتلك التي قام

1 – توفيق الزيدي: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، 1984، ص 40.

2 – صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 323.

3 – يراجع:

– يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 48.

– يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2002، ص 122.

ها الدكتور عمر مهيبل في كتابه (البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر)، والدكتور الزواوي بغورة في كتابه (المنهج البنيوي – بحث في الأصول والمبادئ والتطبيقات) 2001،....

وهكذا ازدانت الساحة النقدية العربية المعاصرة، على مدى الفترات المتعاقبة منذ السبعينيات*، بأسماء بنيوية لامعة من طراز (كمال أبوديب، يمنى العيد، عبد الكريم حسن، سيزا قاسم، حميد لحمداني، سامي سويدان، جمال شحيد، الياس خوري،...)، تعددت إسهاماتها النقدية، وتنوعت اتجاهاتها المنهجية بين بنيوية شكلانية، وبنيوية تكوينية، وبنيوية موضوعاتية.

---

*- أنظر تقويما طيبا لحصيلة "التفاعل العربي مع النقد الغربي المعاصر" في هذا المجال المنهجي ضمن كتاب الدكتورين ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 2000، ص 270.

المنهج الأسلوبي

إذا كانت الأسلوبية (*Stylistics, Stylistique*) هي علم الأسلوب؛ أو "تطبيق المعرفة الألسنية (*Linguistic Knowledge*) في دراسة الأسلوب"[1]، فإن الأسلوب (*Style*) اصطناع لغوي مستحدث نسبيا؛ يمتد إلى الكلمة اللاتينية (*Stilus*) التي كانت تطلق على "مثقب معدني يستخدم في الكتابة على الألواح المشمعة (المدهونة)"[2]، ثم تطورت دلالاتها التأثيلية عبر القرون؛ من الدلالة على "كيفية التنفيذ" في القرن 14م، إلى "كيفية التعارك أو التصرف" في القرن 15م، إلى "كيفية التعبير" في القرن 16م، لتمحض للدلالة على "كيفية معالجة موضوع ما" في نطاق الفنون الجميلة خلال القرن 17م[3].

ثم تستقر الدلالة الاصطلاحية للأسلوب – في حقل الكتابة – على "كيفية الكتابة، من جهة ومن جهة أخرى: كيفية الكتابة الخاصة بكاتب ما، أو جنس ما، أو عهد معين،..."[4].

وقد كان "(نوفاليس)*" – أحد الأوائل الذين استخدموا هذا المصطلح"[5]. على أن عامة الباحثين الغربيين نادرا ما يعتدُّون بمثل هذه الاستخدامات المتقدمة التي ترد في سياق هيمنة العصر البلاغي، لأن الميلاد الحقيقي للأسلوبية – في نظرهم – يعود

1- R.P.K Hartmann, F.C Stork: dictionary of language and linguistics, P.223.

2 - Petit Larousse Illustré 1984, P.961.

3 - J.Picoche: dictionnaire Etymologique du français, P.218.

4 - P.Guiraud: la stylistique, 5eme éd., Puf, Paris, 1967, p.05.

*- فريديريك نوفاليز (Friedrich Novalis)، كاتب ألماني يلقب بالبارون فون هردنبرغ، عاش بين سنتي (1772–1801).

5 - P.Guiraud: la stylistique, p.05.

إلى بدايات القرن العشرين، مع تلميذ دوسوسير ومواطنه الألسني السويسري شارل بالي – *Charle Bally* – (1865 - 1947) الذي أسس هذا العلم في كتابه الرائد "مبحث في الأسلوبية الفرنسية" (*Traité de Stylistique Française*)، سنة 1909 تحديدا**.

وابتداء من هذا التاريخ، بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا مهتديا بالمعطيات العلمية الألسنية، ومتقاطعا مع حدود علمية أخرى كالبلاغة وفقه اللغة والنقد الأدبي وعلم العلامات... حيث ظهرت – بعد بالي – طائفة من الأسلوبيين الذين اشتقوا لأنفسهم طرقا واتجاهات ضمن هذا العلم الجديد، راكمت البحث الأسلوبي وأثْرَتْهُ برؤى معرفية ومنهجية جديدة ورسمته علما متعدد الاتجاهات غامض الهوية، فإذا نحن أمام اتجاهات أسلوبية متمايزة، يختلف رصدها وحصرها من باحث إلى آخر.

حيث يميز بريان جيل (*Brian Jill*)، ضمن (قاموس اللسانيات)، بين ثلاث أسلوبيات[1]:

– أسلوبية اللغة (يمثلها شارل بالي).

– أسلوبية مقارنة (من شأنها أن تغتدي قاعدة لمنهج في الترجمة).

– أسلوبية أدبية (جاكبسون، بيار غيرو،...).

** – من المؤسف أن مجمل الكتابات الأسلوبية العربية (المسدي، عدنان بن ذريل، محمد عزام، نور الدين السد،...) تشترك في التأريخ، "الخاطئ" لهذا الظهور بسنة **1902**! (لعله سهو وقع فيه المسدي، ثم جاء اللاحقون فتأثروه بدون دراية أو تفحص!)، والثابت لدى الغربيين أن الطبعات الثلاث الأولى لهذا الكتاب قد صدرت عن دار (Klincksieck) الباريسية، سنوات: **1909**، **1919**، **1951** على التوالي.

1 - *G. Mounin (et autres): dictionnaire de la linguistique, p.309.*

أما بيار غيرو فيميز بين أسلوبيتين اثنتين[1]:

– الأسلوبية الوصفية (*S. Descriptive*)، أو أسلوبية التعبير (*S. de L'éxpression*): هي أسلوبية الآثار، وبديل لعلم الدلالة، تدرس علاقات الشكل بالفكر، مثلما تدرس الأبنية ووظائفها داخل النظام اللغوي، يمثلها شارل بالي.

– الأسلوبية التكوينية (*S. Génétique*)؛ تتشبه بالنقد الأدبي، وتدرس التعبير في علاقته بالمتكلم، معتدَّة بظروف الكتابة ونفسية الكاتب. وتمثلها – أحسن تمثيل – "الأسلوبية المثالية" لدى ليو سبتزر.

وكذلك يميز ج.م. شيفر بين أسلوبيتين مختلفتين[2]:

– أسلوبية اللغة (*S. de la langue*) التي تقوم على ((التحليل والجرد لمجموع السمات المتغيرة (المقابلة للسمات التي يستوجبها قانون اللغة) المتعلقة بلغة معطاة))؛ فنقول: أسلوبية الفرنسية أو الألمانية أو الإنجليزية.... ويمثلها: بالي وماروزو وكروصو.

– الأسلوبية الأدبية (*S. Littéraire*): وتقوم على "تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة، المتعلقة بالممارسات الأدبية (...) مفضلة الأعمال الأدبية – أو أصحابها – في تفردها"، وقد استحالت إلى "أسلوبية الانزياح" و"أسلوبية سيكولوجية"،....

يمثلها: ليو سبيتزر، كارل فوسلر، موريس غرامون، هنري موريي.

ويتمفصل التمييز بين هذين الاتجاهين الأسلوبيين – في نظر ج.م. شيفر دائما[1] – إلى تمييز بين (أسلوبية جماعية وأخرى فردية)، و(أسلوبية نظرية ونقد أسلوبي)، و(أسلوبية عامة وأسلوبية أدبية خاصة).

1 - *P.Guiraud: la stylistique, p.41-86.*

2 - *J. M. Schaeffer, O. Ducrot: Nouveau dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage, P.183.*

أما جنجومبر (*G.Gengembre*)[2] ، فيتحدث عن:

– (أسلوبية وصفية) تبتدئ من ش. بالي إلى ش. برينو وم. كروصو، غايتها "تصنيف وسائل التعبير المحشودة لدى كاتب ما"، وتمتد إلى جول ماروزو وبيار غيرو وليو سبتزر.

– و(أسلوبية بنيوية) تسعى إلى "تحديد المقاييس اللغوية النوعية الملائمة أسلوبيا"، يمثلها م. ريفاتير، الذي نظّر لأسلوبية الآثار (*S. Des effets*) التي ترتبط بالعلاقات السياقية للكلمات، رائيا أن هذا الاتجاه يتجاوز الأسلوبية إلى السيميائية.

بينما نجد غريماس، الذي رأى في وقت سابق أن "علم الدلالة والأسلوبية ليسا إلا مظهرين لوصف واحد"[3]، يحكم على الأسلوبية بأنها "لم توفق إلى الانتظام ضمن اختصاص مستقل"[4]، ويقسم (المقاربات الأسلوبية) إلى قسمين[5]:

- الأسلوبية اللسانية (*S. Linguistique*): يمثلها ش. بالي.
- الأسلوبية الأدبية (*S. Littéraire*): يمثلها ل. سبيتزر.

مثلما يورد – في سياق الإجراءات التي تصطنعها الأسلوبية – إشارات إلى الأسلوبية الإحصائية (*S. Statistique*) لدى بيار غيرو، وقد طبقت في نطاق "أسلوبية الانزياحات" (*S. des écarts*) التي رأى أن "مؤسسيها الحقيقيين قد هجروها الآن إلى محاولة إعداد أسلوبية بنيوية (م. ريفاتير) هي أقرب إلى الانشغالات السيميائية"[6].

---

1 -: Nouveau dictionnaire..., pp.184-186.

2 - G.Géngembre: les grands courants de la critique littéraire, p.40-41.

3 - A.J. Greimas, sémantique structurale, P.167.

4 - A.J. Greimas, J.courtès: Sémiotique... , p. 366.

5 - Ibid. , p. 366-367.

6 - Ibid. , p. 367.

وواضح أن غريماس، في غمرة رهانه الكبير على الشمولية السيميائية، كثيرا ما ينظر إلى الأسلوبية وأخواتها (كعلم الدلالة) مثلا بعين التقزيم والازدراء، مقررا "فكرة زوال الأسلوبية، وموضحا بطريقة غير مباشرة القلق الذي يساور الباحث حالما يذكر اسم الأسلوبية"[1]!.

وقد كان مثل هذا الكلام فاتحة عسيرة لخيبة عصيبة انتهت إليها الدراسات الأسلوبية، جعلت "المشتغلين في هذا الحقل لا يترددون في إلحاق هذه الأسلوبية بالسيميائية وتذويبها فيها بصورة نهائية مما جعل الأسلوبية، وخصوصا منذ عام 1965، تفقد وضع العلم المستقل بنفسه عن علوم اللسان الأخراة"[2]؛ فقد ظهر نقاد "منهم ج.م. أيليس، حاولوا أن يبدلوا كلمة (الأسلوبية) بتعبير آخر كـ (اللسانية التأليفية – *Linguistique synthétique*)"[3]، ولم يتردد ميشال أريفي (وآخرون) في إعلان موتها!

هكذا إذن تنشأ الأسلوبية على أنقاض العصر البلاغي المترهل، وترتحل من ألمانيا إلى إنجلترا إلى فرنسا...، لتعمر نحو ستين عاما، كانت مرحلة الخمسينيات من القرن العشرين أزهى سني حياتها ثم يعلن موتها – بغتة – سنة 1969 تحديدا*؛ أي قبل بلوغها إيانا (نحن العرب)، فهل معنى ذلك أن النقد العربي قد بلغها ميتة؟!....

---

1 – عزة آغا ملك: الأسلوبية من خلال اللسانية، مجلة (الفكر العربي المعاصر)، بيروت، ع. 38، آذار 1986، ص. 84.

2 – أصل التنصيص لميشال أريفي في دراسته (السيميائية الأدبية)، ص 131، نقلا عن: عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، دار الكتاب العربي الجزائر، 2001، ص 29.

3 – الأسلوبية من خلال اللسانية، ص 84.

*. – يشير ج. مولينيه إلى أن إعلان الموت هذا قد ظهر في العدد الأول من "مجلة اللغة الفرنسية" (Langue Française) – 1969 – المخصص للأسلوبية، وقد أرجع ذلك إلى "أسباب خاصة تتعلق بالمسار الشخصي للباحثين"، أنظر:

جورج مولينيه: الأسلوبية، ترجمة وتقديم بسام بركة، ط.1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1999، ص 68.

من المؤكد أن إعلان الموت هذا لا يخص إلا رهطا (بل نفرا) من الباحثين، وهو ما يجعل "الحكم بالإعدام" قابلا "للاستئناف"، على نحو ما فعل جورج مولينيه (*G. Molinié*) – أستاذ الأسلوبية في جامعة السوربون ورائد من رواد هذه الدراسات – الذي تلقف نبأ (وفاة الأسلوبية) بحسرة علمية، جعلته يأخذ المسألة مأخذ جد؛ إذ راح يشخص الأعراض التي آلت بالأسلوبية إلى هذا المصير، فتبين له أنها قد أصيبت بالداء ذاته الذي فتك بالفيلولوجيا:

"... وضعت الأسلوبية في عداد اختصاصات أخرى تستعمل في النقد الأدبي مثل التاريخ، والتاريخ الأدبي، وعلم النفس، والفلسفة، وعلم النص، ولا نذكر إلا بعضا منها. والمزعج في ذلك أن وضع الأسلوبية يقع في رتبة التابع. ولا تمارس الأسلوبية عندها لذاتها وكذلك لا يتم التفكير فيها لذاتها، ولا لكونها اختصاصا مستقلا وكاملا، بل من حيث هي فرع من علم آخر أكبر وأعظم. بيد أنه عندما يعد علم من العلوم، من حيث المبدأ، ثانيا وتابعا ومساعدا، فإنه بالضرورة يفقد مرتبته ولا يمكن له الحصول على أية دينامية خاصة به، ويحمل بذلك في داخله بذرة موته.

وهذا ما حصل، بطريقة أو بأخرى، لفقه اللغة الذي بقي محصورا لفترة طويلة جدا في دور عامل للدراسات الأدبية في طباعة النصوص المحققة. وهذا ما كاد يحصل للأسلوبية التي أعلن موتها في السنوات 68 - 1970 أولئك الذين كانوا يظنون أن حالة التبعية وضع ملازم لها. هنا ندرك أن زلزالا آخر، وجديدا، كان مفيدا للأسلوبية"[1].

وقد نعثر على معادل عربي لهذا التشخيص والتحذير لدى القطب الأكبر للأسلوبية العربية (الدكتور عبد السلام المسدي) الذي حذر، بلغة العالم الحاذق الملاحظ الغيور، من ضياع الهوية العلمية للأسلوبية في مغبة المعارف المحاذية

1 – الأسلوبية، ص 67.

(اللسانيات، فقه اللغة، تحليل الخطاب، البلاغة، النقد الأدبي،..)؛ لأن "هوية العلم لا تنجلي نصاعتها إلا إذا اتضحت سماتها المميزة لها عن هوية المعارف المحادية للعلم المقصود، كما أن أي حقل علمي إذا تراكمت عليه المداخلات المغايرة وتجمعت معه نقط تقاطع الهويات المختلفة تبددت سماته وغدت ضبابا من وراء سجوف المجاذبات النوعية"[1]. وبعد أن سلّ شعرة (الأسلوبية) من عجين المعارف المذكورة، مميزا بدقة باهرة – بينها وبين الحدود العلمية المتاخمة لها، راح ينعى على التطبيقات الأسلوبية العربية عجيجها بكمٍّ وافر "من المقاربات النقدية التي لا تكتفي بممارسة التحليل البلاغي للنص الأدبي – وهو أمر مشروع في حد ذاته بل وجيه من الناحية الإجرائية – وإنما تعلن عن نفسها بأنها تحليلات أسلوبية بالمعنى الذي يتعارف عليه المختصون حديثا، ثم تتوسل في العملية التطبيقية بالمنظومة المرجعية التي يقدمها علم البلاغة"[2].

وربما كان كل الفصل الثالث من كتابه (في آليات النقد الأدبي) بمنزلة صفارة إنذار قصاراها الخشية "على المنهج الأسلوبي كما يشيع في حقلنا العربي أن يترلق إلى شعاب مترامية تدخل عليه وعلى أهله الضيم بين ذوي الهم المشترك في قضايا الأدب والنقد، ثم لأننا أصبحنا نرتاب في ما سيؤول إليه الالتباس وقد شاع الظن بأن الأسلوبية رائحة من روائح العصر، قد تأفل مثلما تأفل الرائحات، وقد تحقن من حين إلى آخر بدفعة تبعث إليها الانتعاش لأمد. وليس من علم هذا شأنه إلا وهو في عداد أشباه العلوم"[3].

وتبدو هذه الخاتمة مشابهة – في المنطلق والهدف – لمقدمة بليغة استهل بها جورج مولينيه كتابه السابق؛ هي عبارة جامعة مانعة في تاريخ الأسلوبية:

1 – عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، دار الجنوب للنشر، تونس، 1994، ص 56.

2 – عبد السلام المسدي: في آليات النقد الأدبي، ص 69.

3 – نفسه، س 73.

الأسلوبية ساحرة ظن بعض الناس أنها ماتت، في حين ضمها بعضهم الآخر إلى صدره حتى غشي عليها: تاريخها إذن هو تاريخ تغيراتها"[1]. وعلى هذا فإن الدرس الذي ينبغي أن تستوعبه الأسلوبية من ناقوس (إعلان الموت) – في تقديرنا – هو أن تلتزم حدودها العلمية، من جهة وأن تثق بذاتها، من جهة ثانية؛ أي أن تستنكف من أن تظل مجرد إجراء علمي مساعد لمناهج وعلوم أخرى أكبر وأشهر....

وكيفما كانت الحال، فإن انتقال الأسلوبية إلى الخطاب النقدي العربي قد تأخر إلى سنوات السبعينيات من القرن الماضي (إذا قفزنا على أعمال متقدمة نسبيا، لكنها لا تعدو أن تكون بلاغة متجددة، كأعمال أمين الخولي والزيات وأحمد الشايب...) بفعل جهود مشتركة أسهم فيها كل من: عبد السلام المسدي وشكري عياد وجوزيف ميشال شريم وعدنان بن ذريل ولطفي عبد البديع وصلاح فضل ومحمد عبد المطلب ومنذر عياشي وبسام بركة ومحمد الهادي الطرابلسي ومحمد عزام وسعد مصلوح وعبد الملك مرتاض وحميد لحمداني، وبعض الأسماء الجزائرية "الصاعدة" يتصدرها الدكتور نور الدين السد الذي خص الأسلوبية بأطروحة علمية ضخمة*، وعبد الحميد بوزوينة وعلي ملاحي ورابح بوحوش....

1 – جورج مولينيه، ص 37.

* – تتناول هذه الأطروحة موضوع (الأسلوبية في النقد العربي الحديث)، وقد ناقشها صاحبها بجامعة الجزائر في حدود سنة 1993، وعلى أهمية هذه المحاولة القيمة، فقد بدت لنا شاملة حتى لممارسات نقدية غير أسلوبية؛ أي أنها لم تتقيد بحدودها المنهجية، وهو – كما رأينا – أحد الأسباب التي دعت إلى القول بمقولة "موت الأسلوبية"!

وربما تفطن صاحبها إلى هذا العيب لاحقا حين أتيح له أن ينشرها، فاستدرك ذلك بتعديل عنوانها إلى (الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث). وقد صدرت عن دار هومة بالجزائر سنة 1997، في جزءين: أحدهما نظري يتعلق بـ: (الأسلوبية والأسلوب)، والآخر إجرائي عنوانه (تحليل الخطاب الشعري والسردي).

الأسلوب والأسلوبية (*Style et stylistique*):

يقترن الأسلوب بالأسلوبية في مثل هذه الصياغة التعبيرية المغرية التي صارت عنوانا لما لا يقل عن ثلاثة كتب عربية أو معربة، ربما كان أولها كتاب الدكتور "*Graham Hough*" الموسوم بـ: (*Style and Stylistics*) – 1969 الذي نقل إلى العربية عام 1985[1]، ثم الكتاب العربي الرائد (الأسلوبية والأسلوب)[2] – 1977 للدكتور عبد السلام المسدي، وقد أغرت هذه الصيغة الدكتور منذر عياشي، فراح يتجاوز الأصل لينقل كتاب غيرو إلى (الأسلوب والأسلوبية)[3].

فما الأسلوب؟ وما الأسلوبية؟....

يعترف غريماس بأنه "من الصعب، إن لم يكن مستحيلا، تعريف الأسلوب سيميائيا"[4]، أما الأسلوبية (التي يبخل عليها حتى في وصفها بالعلم!) فهي: "مجال من البحوث (*Domaine de recherche*) ينضوي تحت تقاليد البلاغة"[5].

بينما يرى جيرار جنجمبر أن الأسلوبية المعاصرة تقدم نفسها على أنها مطمح (هدف) علمي (*Visée scientifique*) يحيل على "السّمة الفردية لمدرسة أو جنس في استعمال اللغة"[6].

لا تفسير لهذا النزوع الشمولي سوى طموح الباحث الصريح إلى ترسيخ منهج قادر على تحليل شتى أصناف الخطابات، هو المنهج: "السيميو أسلوبي" (la Sémiostylistique) الذي يربط الأسلوبية بالسيميائية. راجع الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج2، ص 42–77–190–202 بالخصوص.

1 – كراهام هاف: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، 1985.

2 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ط 3، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، د. ت.

3 – بيير غيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د. ت.

4 - Greimas et Courtès: sémiotique... , p.366.

5 - Ibid.

6 - Les grands courants de la critique littéraire, p.40.

أما الأسلوب، عند جون ديبوا (و أصحابه)، فهو "سمة الأصالة الفردية للذات الفاعلة في الخطاب"[1]، كما أن الأسلوبية هي "الدراسة العلمية (*L'étude Scientifique*) للأسلوب في الأعمال الأدبية"[2]. وتشدد مجمل التعريفات الغربية للأسلوب على بعده الفردي المتفرد؛ فهو "طريقة متميزة وفريدة، وخاصة بكاتب معين"[3]، عند ج. مولينيه، وهو عند رولان بارت - "شيء الكاتب، هو روعته وسجنه، إنه عزلته؛ ولأن الأسلوب غير مبال بالمجتمع، وإن كان شفافا تجاهه ولأنه مسعى مغلق للشخص، فإنه لا يكون قط نتاج اختيار أو تفكير في الأدب، إنه الجانب الخصوصي في الطقوسي"[4]؛ حيث ترتكز أطروحة بارت في تحديد الأسلوب على مقابلته باللغة من جهة، والكتابة من جهة أخرى؛ فاللغة معطى اجتماعي لا يخص الكاتب، وفي الكتابة يبرز اختيار الكاتب، أما الأسلوب فيخترق اللغة عموديا ليرتبط بذاتية الكاتب وسريته.

تمثل الأسلوبية - في التنظيرات الغربية - جسرا يربط اللسانيات بالنقد الأدبي، كأنه تعبيد لطريق عتيق شقته البلاغة القديمة؛ حيث إن البلاغة (*Rhétorique*) - عند غيرو - "هي أسلوبية القدامى"[5]، كما أن الأسلوبية "هي بلاغة حديثة تحت شكلها المزدوج: علم للتعبير، ونقد للأساليب الفردية"[6]، وعليه فالأسلوبية هي "الوريث (*Héritière*) المباشر للبلاغة"[7].

---

1 - Dictionnaire de linguistique, p.456.

2 - Ibid. , p. 458.

3 - جورج مولينيه: الأسلوبية، ص 66.

4 - رولان بارت: الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة، ط 3، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الرباط، د. ت، ص 35.

5 - La stylistique, p.23.

6 - La stylistique , p.05.

7 - Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, p.118.

انتقل مصطلح (*Stylistique*) إلى العربية بتسميات قليلة متقاربة، لا تتجاوز عدد أصابع اليد الواحدة، يهيمن عليها المقابل الشائع (أسلوبية) الذي تفوق تداوليته غيرها في سائر البدائل الاصطلاحية، كـ "الأسلوبيات" الذي يصطنعه سعد مصلوح[1] ورابح بوحوش[2]، أو "علم الأسلوب" الذي يتوازى مع الأسلوبية في (معجم مصطلحات علم اللغة الحديث)[3]، و(المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات)[4]، و(قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية)[5] ومجمل الكتابات المصرية... أو "علم الأساليب" الذي أشاعته بعض الكتابات اللبنانية خصوصا[6]، فيما ألفينا، الدكتورة عزة آغا ملك تستعمل - في نطاق محدود جدا - مصطلح "علم الإنشاء"[7]، مقابلا للمصطلح الأجنبي.

في الوقت الذي يشكك بعض الغربيين في علمية الأسلوبية، أو استقلاليتها العلمية على الأصح مكتفين بتقديمها على أنها "دراسة" أو "مجال من البحث" أو "مطمح علمي"، نجد ناقدا عربيا بحجم محمد عناني يبالغ - حدا ومفهوما - في إشباعها علمية، إذ لا يكتفي بـ: "الأسلوبية.. أو علم دراسة الأساليب وتحليلها"[8]، بل يصطنع في سياق آخر من كتاب واحد "علم الأسلوبية"[9]، مع أن صيغة المصدر

---

1 - سعد مصلوح: الأسلوب - دراسة لغوية إحصائية، ط 3، عالم الكتب، القاهرة، 1992، ص156.

2 - رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،93، ص07

3 - معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 88.

4 - المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 137.

5 - إيميل يعقوب (و آخران): قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص 277.

6 - منها، بسام بركة: معجم اللسانية، ص 194، مبارك مبارك: معجم المصطلحات الألسنية ص 272، عزة آغا ملك: الأسلوبية من خلال اللسانية، الفكر العربي المعاصر، ع 38، آذار 1986، ص 84.

7 - الأسلوبية من خلال اللسانية، ص 83.

8 - محمد عناني المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 67 (الدراسة).

9 - نفسه، ص 106 (الدراسة).

الصناعي كفيلة بتضمن الدلالة العلمية، ولا تحتاج إلى المضاف العلمي (كلمة علمي) إلا من باب الإطناب والتجاوز....

لعل أعمق المباحث العربية، في تقديم المفهوم الأسلوبي، وأصفاها وضوحا وأثراها معرفة، أن تكون تلك التي بسطها عبد السلام المسدي في كتابه (الأسلوبية والأسلوب) الذي شكل عالة لكتابات أسلوبية لاحقة، قد تنعكس بوضوح في كتاب محمد عزام (الأسلوبية منهجا نقديا) الذي يبدو – في نصفه الأول على الأقل – مدينا "للأسلوبية والأسلوب" بدين ثقيل (غير مكتوب!) لا تشفع له فيه إيماءة عارضة تشيد بإسهامات المسدي الأسلوبية!.

الأسلوبية – في تعريف المسدي – هي "علم لساني يعنى بدراسة مجال التصرف في حدود القواعد البنيوية لانتظام جهاز اللغة"[1]، وهي – في تعريف غائي آخر – " البحث عن الأسس الموضوعية لإرساء علم الأسلوب"[2]. في الكتاب أيضا وقفات مطولة عند الفروق الجوهرية بين الأسلوبية وما يجاورها من علوم ومعارف (اللسانيات، البلاغة، فقه اللغة، النحو،...)، لكن أكثر ما يستوقف المسدي هو طبيعة العلاقة بين الأسلوبيةّ والبلاغة التي يرسمها بهذا الشكل: "الأسلوبية امتداد للبلاغة ونفي لها في نفس الوقت هي لها بمثابة حبل التواصل وخط القطيعة في نفس الوقت أيضا"[3]؛ حيث إن الأولى بديل للثانية، وهما يفترقان عند جملة من النقاط: فالبلاغة علم معياري تعليمي يعتمد فصل الشكل عن المضمون في الخطاب، بينما الأسلوبية علم وصفي تعليلي يرفض الفصل بين دال الخطاب ومدلوله[4].

1 – الأسلوبية والأسلوب، ص 56.

2 – نفسه، ص 34.

3 – نفسه، ص 52.

4 – نفسه ص 52-53-54. ومن التجاوز المؤسف الذي لا يحصل السكوت عليه أن يتكرر مثل هذا التمييز لدى محمد عزام، بالحرفية اللغوية حينا وبالتصرف اليسير حينا آخر في غياب الإحالة على

وأما (علم الأسلوب) – عند صلاح فضل – فهو "وريث شرعي للبلاغة العجوز التي أدركها سن اليأس وحكم عليها تطور الفنون والآداب الحديثة بالعقم، ينحدر من أصلاب مختلفة، ترجع إلى أبوين فتيين هما علم اللغة الحديث أو الألسنية إن شئنا أن نطلق عليها تسمية أشد توافقا مع دورها في أمومة علم الأسلوب – من جانب، وعلم الجمال الذي أدى مهمة الأبوة الأولى من جانب آخر"[1]. وبشكل مقارب نسبيا لما قدمه المسدي، نجد عدنان بن ذريل يحدد الأسلوبية (أو علم الأسلوب) بأنها "علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية، والشعرية، فتميزه عن غيره.. إنها تتقرى (الظاهرة الأسلوبية) بالمنهجية العلمية اللغوية، وتعتبر (الأسلوب) ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها وسياقاتها"[2]، ثم يميز بينها وبين البلاغة بأن الأولى تريد "أن تكون علمية، تقريرية. تصف الوقائع، وتصنفها بشكل موضوعي، منهجي بعد أن كانت البلاغة (...) تدرس الأسلوب بروح معيارية، نقدية صريحة، وتعلّم الأفضل من القول.."[3].

وكذلك احتفظ الأسلوبيون العرب بالتقسيمات الأسلوبية الغربية؛ حيث قسمها عدنان بن ذريل إلى ثلاثة اتجاهات كبرى "و هي على التتالي: (أسلوبية التعبير)، والتي عنيت بالتعبير اللغوي، و(الأسلوبية التكوينية)، والتي عنيت بظروف الكتابة، و(الأسلوبية البنيوية)، والتي عنيت بالنص الأدبي وجهازه اللغوي"[4]، كما

كتاب المسدي (و هنا الكارثة!) راجع: محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1989، ص 41-42.

1 – صلاح فضل: علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته، ط 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 03.

2 – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980، ص 140.

3 – عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، ص 140.

4 – نفسه، ص 146.

قسمها محمد عزام – بدوره – إلى ثلاثة أقسام مماثلة، هي: الأسلوبية التعبيرية، الأسلوبية الفردية (أو أسلوبية الكاتب)، الأسلوبية البنيوية[1].

بينما يرى نور الدين السد أن "الأسلوبية هي الوجه الجمالي للألسنية، إنها تبحث في الخصائص التعبيرية والشعرية التي يتوسلها الخطاب الأدبي، وترتدي طابعا علميا تقريريا في وصفها للوقائع وتصنيفها بشكل موضوعي ومنهجي"[2] وخلافا لغيره من الباحثين، فإنه يمعن في التمييز الدقيق بين الأسلوبية والبلاغة من خلال شكل تخطيطي يقوم على 17 عنصرا كاملا[3] تتمحور عليها المفارقة الكبيرة بين العلمين؛ كأن تكون البلاغة علما معياريا، تعليميا، نمطيا، تصنيفيا جاهزا، تجزيئيا،.... وتكون الأسلوبية علما وصفيا، وضعيا، تعليليا، شموليا،....

وإن بدا لنا أن كل ذلك الكم من عناصر المفارقة، إنما هو استطراد كان بالإمكان أن يختزل إلى ما هو أبسط وأعم؛ لأن كثيرا من تلك العناصر إنما يكرر بعضها بعضا؛ فقوله – مثلا – عن البلاغة إنها "علم معياري" يغنيه – في تقديرنا – عن الإضافة أنها علم "يرسم الأحكام التقييمية"، و"يرمي إلى خلق الإبداع بوصايا تقييمية"....

ثم يميز تمييزا مفصلا، بين أربعة اتجاهات أسلوبية هي[4]: الأسلوبية التعبيرية، والأسلوبية النفسية، والأسلوبية البنيوية، والأسلوبية الإحصائية.

مع دعوته الضمنية إلى أسلوبية جديدة، يمكننا وصفها بأنها أسلوبية تركيبية أو تكاملية، ويسميها "السيميائية الأسلوبية": "... إننا نقترح المنهج السيميائي الأسلوبي.وسيلة علمية ومنظومة تحليلية ومعرفية متمكنة من آلياتها الإجرائية لتفكيك

1 – محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص 77.

2 – نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج 01، ص 16.

3 – نفسه، ص 28.

4 – الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 60-117.

مخزونات الخطاب وتحليل بناه السطحية والعميقة وتحديد وظائفه وأبعاده ورؤاه..."[1] مقترحا إياها اعتمادا على الباحث باتريك إمبار (*P.Imbert*) الذي وضع مصطلح (*sémiostyle*)، وطبقه – عام1980 – على أساليب بلزاك وفلوبير وزولا[2]. وهكذا يسهم نور الدين السد – من حيث لم يقصد – في (موت الاسلوبيه)، وإحياء الطموح السيميائي الشمولي الراغب في التسلّط على سائر العلوم الصغرى!.

أما عبد الملك مرتاض فقد أومأ إلى "عدة أصناف من الأسلوبية"، لكنه اكتفى بالخوض في صنفين اثنين[3](لا يخلوان من عدول عن الترجمة الحرفية الشائعة، وربما من تعديل طفيف في موضوع كل صنف كذلك!)، هما: "الأسلوبية التاريخية" التي يجعلها مقابلا للمصطلح الأجنبي "*S.Génétique*" (وكان الأشيع والأمثل أن يقول: أسلوبية تكوينية)، ويجعل موضوعها الجواب عن السؤال: لماذا الكاتب؟، ثم "الأسلوبية الوصفية" التي تجيب – في نظره – عن سؤال آخر هو: كيف يكتب الكاتب؟.

لعل مثل هذا الكلام تبسيط إشكالي من شأنه أن يخلط المفاهيم، لأن الجواب عن السؤال الأخير قد يكون أيضا من اختصاص الأسلوبية الأولى (والتي يسميها مرتاض تاريخية، ويسميها آخرون: تكوينية أو أدبية أو نقدية أو أسلوبية الفرد أو أسلوبية الكاتب)، كما أن السؤال الأول (لماذا يكتب الأديب؟) قد تضطلع بالإجابة

1 – نفسه، ج 02، ص 42.

2 – تراجع هذه الإحالة المرجعية، مع دعوته إلى "ترويج المصطلح" المذكور أعلاه، في الكتاب نفسه، ج 02، ص 190 (الهامش رقم 178).

3 – عبد الملك مرتاض: الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 118-119.

عنه أسلوبية أخرى يسميها "غيرو" (الأسلوبية الوظيفية)[1] و يمثل لها بجهود رومان جاكبسون....

وقد تراوح الإطار العام الذي ينتظم الأسلوبية، في استعمالاتها العربية، بين العلم (أو القسم العلمي من العلم الأكبر: اللسانيات) والمنهج النقدي.و في سياق مجاور لهذا الإطار، يرى محمد الهادي الطرابلسي أن التحليل الأسلوبي يختلف "باختلاف مداخل التحليل، فقد يكون المدخل بنيويا بمعنى أن الانطلاق فيه يكون من مباني المفردات وتراكيب الجمل وأشكال النصوص وهندسة الآثار، أو دلاليا ينطلق فيه من صور معانيه الجزئية وموضوعاته الفردية وأغراضه الغالبة ومقاصده العامة وأجناسه المعتمدة، كما قد يكون المدخل بلاغيا ينطلق فيه من الظاهرة الأسلوبية أو مجموعة الظواهر المستخدمة، كما قد يكون المدخل إليه من الباب التقني فتعتمد فيه المقارنة أو الموازنة، أو تقنيات المقايسة والإحصاء"[2]، يفهم من هذا الكلام أن الأسلوبية ليست منهجا قائما بذاته، مستوفيا لضوابطه المنهجية، وقد رأينا أيضا – من قبل – أنها ليست علما مستقل الاختصاص، فكأنها إذن ممارسة علمية تستعين – في تحليلها للنص الأدبي – بآليات منهجية مستمدة من علوم ومناهج أخرى (علم الدلالة، علوم البلاغة، البنيوية، الإحصاء، المقارنة،...)، على نحو ما يؤكده محمد عزام الذي يرى أن التحليل الأسلوبي يمكن أن يطبق على نص أدبي مستقل أو نتاج مؤلف أو مقارنات أسلوبية أو تغير الأسلوب حسب الأمكنة والأزمنة والموضوعات بإجراءات

1 – يرى عدنان بن ذريل أن الأسلوبية الوظيفية "هي مجرد تسمية أخرى للأسلوبية البنيوية"! (اللغة والأسلوب، ص 152)، وهذا تجاوز للنظرية الغربية ومصطلحاتها؛ حيث يميز بيار غيرو تمييزا قاطعا بينهما حين يقول: ".. هكذا، حين نعارض بين اللغة والخطاب نميز نوعا من الأسلوبية في اللغة (حسب بالي)، ونقدا للأسلوب في النص (حسب البنيوية). وثمة في كل حالة: أسلوبية بنيوية أو وصفية تصف البنية الاستبدالية للنسق، أو البنية التركيبية للنص الذي ولده هذا النسق، وهناك أسلوبية تكوينية تحدد أصل ازدواجية البنية، وخاصة أصل القانون. وأخيرا الأسلوبية الوظيفية، وهي تحدد مصيرها ومصير الرسالة". بيير جيرو: الأسلوب والأسلوبية (ترجمة منذر عياشي)، ص94.

2 – محمد الهادي الطرابلسي: تحاليل أسلوبية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1992، ص 08.

منهجية مختلفة منها "منهج إمكانيات النحو، ومنهج النظم ومنهج الكلمات المفاتيح، ومنهج تحليل الانحراف، ومنهج المستوى الوظيفي،..."[1].

ونشير هنا إلى أن الانحراف أو الانزياح (*Ecart*) قد كان أكثر الفرعيات الأسلوبية دورانا في لغة الخطاب النقدي الأسلوبي العربي، ولأن تحليل الانزياح غالبا ما يستدعي التسلح بالإجراء الإحصائي؛ من باب أن "الإحصاء هو – على وجه التدقيق – علم الانزياحات"[2] كما يقول غيرو فقد قاد ذلك بعضهم إلى الاحتفاء "بالأسلوبية الإحصائية" التي يتزعمها (غيرو) ذاته، مع اعترافه بأنها من قبيل "المسألة الخلافية (*Question Controversée*)"[3]المشكوك في صحتها وجدواها. ويمكن أن يكون سعد مصلوح وعبد الملك مرتاض أكثر النقاد العرب اعتدادا بهذه الأسلوبية الإحصائية (*Stylostatistique*) القائمة على "استخدام اللسانيات الرياضية في تحليل الأسلوب عند كاتب ما"[4].

فقد أثبت سعد مصلوح – على سبيل التمثيل – كفاءة تطبيقية عالية وصبرا تقنيا (إحصائيا) رهيبا (من الطبيعي ألا يخلو من مخاطر) في تطبيقه لمعادلة بوزيمان (*Busemann's formula*) على نصوص عربية (طه حسين، العقاد، شوقي، نجيب محفوظ، محمد عبد الحليم عبد الله) ابتغاء تشخيص أساليبها، ضمن كتابه (الأسلوب)[5]، ثم عمق هذا الصنيع – بما لا يدع مجالا للشك في جدارة الإحصاء الأسلوبي وجدواه – ضمن كتابه اللاحق (في النص الأدبي)[6]، الذي طبق فيه مقياس "أ.يول" المعروف بـ: (الخاصية) على الثابت والمنسوب من شعر شوقي، ابتغاء تحقيق نسبة النص إلى المؤلّف.

1 – محمد عزام: الأسلوبية منهجا نقديا، ص 47.

2 - P.Guiraud: la Stylistique, p.107.

3 - la Stylistique., p.106.

4 - Dictionary of language and linguistics, p.223.

5 – سعد مصلوح: الأسلوب، ص ص 73-140.

6 – سعد مصلوح: في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية، ط 1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، 1993، ص ص 109-174.

وتندرج هذه المحاولة الجادة ضمن اتجاه أسلوبي عام يعرف لدى الغربيين بنقد النسبة (*Critique d'attribution*)، رغم أن سعد مصلوح لا يدعي ذلك ولا يومئ إليه أصلا، ويقوم "نقد النسبة" على التدقيق في العمل الأدبي والتحقيق والتحقيقات المضادة؛ حيث "يتم البحث بطريقة بوليسية في عدد من الأعمال الأدبية الأخرى التي تنتمي إلى الفترة نفسها، وذلك لرؤية ما إذا كان ممكنا أم مستحيلا أن نكتشف تماما المخطط الأسلوبي نفسه، ولمعرفة أين يوجد وفي أية ظروف. هكذا يمكن تحديد الأعمال التي تنتمي إلى الكاتب نفسه والتي كانت تقدم حتى ذلك الحين على أنها لمؤلفين مختلفين، أو يمكن نسبة أعمال بقيت غُفلاً إلى كاتب معين"[1]، وذلك عن طريق الربط بين مجموع السمات الأسلوبية المستوحاة من العمل الأدبي وبين عناصر أخرى من فئة أخرى (وضع نفسي، لحظة مأساوية، دور إحدى الشخصيات، بروز موضوع أو فكرة معينة،...) لتشكيل ما يدعى "المجموعة الترابطية" أو "البنية الترابطية"[2] التي يحتمل أن تتيح التعرف على النسبة.

ومن رواد هذه "التحقيقات الأسلوبية" نذكر دولوفر (*F. Deloffre*) وروجوت (*J.Rougeot*).

وكذلك يفعل سعد مصلوح مع الثابت من شعر شوقي والمنسوب إليه، في تلك المحاولة الشاقة العملاقة التي لا عهد للنقد العربي بها، ومن الجناية على مثل هذا الجهد الجبار – في تقديرنا – أن يحكم عليه صلاح فضل بـ: "طابع المصادرة على المطلوب"[3]؛ إذ يقوض أساسه أصلا، من باب قيامه – في نظره – على أساس مسبق من لغات أخرى أو عصور ما لا تنطبق حتما على العربية في عصرنا هذا، بل ربما كان هذا الحكم هو عين (المصادرة على المطلوب)، إذ ما أكثر ما سمعنا بمثل هذا الحكم على كل مسعى ينهض على الإجراء الإحصائي!...

---

1 – جورج مولينيه: الأسلوبية، ص **70**.

2 – نفسه، ص **71**.

3 – صلاح فضل: علم الأسلوب، ص **210**.

المنهج السيميائي

إن القول بمصطلح (*Sémiotique*)، يستدعي – حتما – إدراك المفهوم الإغريقي للحد « *Sémeion* » الذي يحيل على ((سمة مميزة (*Marque distinctive*)، أثر (*Trace*)، قرينة (*Indice*)، علامة منذرة (*Signe précurseur*)، دليل (*Preuve*)، علامة منقوشة أو مكتوبة (*Signe gravé ou écrit*)، بصمة (*Empreinte*)، تمثيل تشكيلي (*Figuration*)..))[1].

هذه العلامات (اللغوية وغير اللغوية) هي الموضوع المفترض لعلم جديد، نشأ بين نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، يسمى (السيميائية: *Sémiotique*) حينا، و(السيميولوجيا: *Sémiologie*) حينا آخر، بإسهام أوربي وأمريكي مشترك، وفي فترتين متزامنتين نسبيا؛ على يدي العالم اللغوي السويسري فردينان دوسوسير/ *F. De Saussure* (1857 – 1913)، والفيلسوف الأمريكي شارلز سندرس بيرس / *C. S. Peirce* (1839 – 1914). فقد صار لزاما على أي باحث في تاريخ هذا الحقل المعرفي أن يستعيد شهادة ميلاد السيميولوجيا من إشارة دوسوسير الرائدة التي أوردها في محاضراته الألسنية العامة، مبشرا بعلم جديد لا تشكل الألسنية ذاتها إلا جزءا منه: ((إن اللغة نسق من العلامات، يعبر عن أفكار، ومنه فهي مشابهة للكتابة، وأبجدية الصم والبكم، والطقوس الرمزية، وأشكال المجاملة والإشارات العسكرية،.. إلخ.. إنها – وفقط – الأهم بين كل هذه الأنساق.

يمكننا – إذن – أن نتصور علما يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية؛ قد يشكل قسما من علم النفس الاجتماعي، وإذن من علم النفس

---

1 - Julia Kristeva: La Révolution du Langage Poétique , Edition du Seuil , 1974 , P 22.

العام، سنسميه السيميولوجيا — *Sémiologie* — (من الكلمة الإغريقية *Séméion*، بمعنى علامة /*Signe*) التي يمكن أن تنبئنا بما تتكون منه العلامات، والقوانين التي تحكمها. وبما أن هذا العلم لما يوجد بعد، فإننا لا نعرف ما سيؤول إليه، لكنه حقيق بالوجود، ومحدد المكانة سلفا. إن الألسنية ليست إلا قسما من هذا العلم العام الذي ستغدو القوانين التي يكتشفها قابلة للتطبيق على الألسنية، وهكذا ستجد هذه الأخيرة نفسها مرتبطة بمجال دقيق التحديد ضمن مجموع الوقائع البشرية))[1] .

على أن رولان بارت هو أشهر من نقض هذه المتراجحة "السوسيرية" التي تفترض أن ما هو ((سيميولوجي يتجاوز *(Déborde)* الألسني))[2]، عن قناعة منه بأن العلامات الغيرية *(Objectaux)*، غير اللغوية، لا تكتمل هويتها ما لم يُتحدث عنها لغويا، أي قبل أن تصبح علامات لفظية *(Verbeaux)*، وراح ينقل تلك المتراجحة إلى الشكل العكسي الجديد (الألسنية > السيميولوجيا)، مجسدا ذلك أفضل تجسيد في كتابه (نظام الموضة) الذي محضه لدراسة عالم الأزياء والأناقة وما في حكم ذلك من علامات غير لغوية، إلا أنه تجاوز لالغوية هذه العلامات، إذ أعرب عن أنه ((لا يشتغل على الموضة الحقيقية بل على الموضة المكتوبة))[3]، أي على الأزياء كما تصورها جرائد الموضة. و لم يفته — لأجل تأكيد فرضيته — أن يطلق العنان لهذا السيل من الاستفهامات الإنكارية:

((هل هناك نسق واحد من الموضوعات (المواد)، متسع نسبيا، يقوى على الامتناع عن اللغة المنطوقة (المقطعة)؟ أليس الكلام هو البديل المحتوم لكل نظام دال؟..))[4]، مقررا — في الأخير — أن ((الإنسان محكوم باللغة المنطوقة *(L'homme*

1 - *Ferdinand De Saussure: Cours de Linguistique Générale , 2ème éd. , ENAG / Editions , Alger , 1994 , P 33.*

2 - *Roland Barthes: Système de la Mode , Editions du Seuil , 1967 , P 08.*

3 - *Roland Barthes: Système de la Mode , P 08.*

4 - *Ibid, P 09.*

est Condamné au Langage Articulé)، ولا يمكن لأي مؤسسة سيميولوجية أن تتجاهل ذلك، ربما يجب إذن أن نعكس صياغة دوسوسير، وأن نقرر أن السيميولوجيا جزء من الألسنية))[1] .

وإذا كان دوسوسير يتحدث، في الفقرة السابقة، بلغة تصورية، تستشرف علما (لمّا يوجد!) وتتنبأ بميلاده وضرورة وجوده، تدلنا عليها هيمنة صيغ فعل المستقبل*، في ذلك السياق التاريخي (سنة 1910 تحديدا)، فإن ذلك لا يعني إلا عدم اطلاعه على صنيع نده "بيرس" في الولايات المتحدة الأمريكية؛ حيث يكون قد مارس فعلا ما كان دوسوسير يدعو إليه، وإن لم يخلف أثرا متماسكا يمكّن الباحث من الخروج بحوصلة تامة لمذهبه في هذا العلم (وهو سر عدم معرفة سوسير له، منضافا إلى التباعد المكاني وعسر الحال الثقافية آنذاك..)، إلا أن معظم السيميائيين يقرون بفضله العلمي عليهم؛ ويتلخص هذا الفضل في قول جوليا كريستيفا: ((.. نحن مَدينون فعلا لشارل ساندرس بورس بالاستخدام الحديث لمصطلح السيميائيات))[2]، ومع هذا الفيلسوف ((صارت السيميائية اختصاصا مستقلا حقيقة، إنها بالنسبة إليه إطار مرجعي يضم كل دراسة أخرى))[3]، في الرياضيات أو الأخلاقيات أو

1 - *Ibid.*

* — اجتهدنا — اجتهادا شخصيا متواضعا — في ترجمة تلك الفقرة بالذات عن الأصل الفرنسي (الذي لا يقدح في فرنسيته أن يكون منقولا بأمانة عن دوسوسير، أو متحولا نسبيا عبر أسلوب تلميذيه "شارل بالي" و"ألبير سيشهاي" اللذين جمعا محاضراته)، لأن الترجمة العربية التي بين يدينا (محاضرات في الألسنية العامة، ليوسف غازي ومجيد النصر، ص 27) لم تتقيد بدلالات تلك الأزمنة النحوية، حيث لفت انتباهنا وجود سبعة أفعال كاملة بصيغة المستقبل، في تلك الفقرة، خمسة منها بصيغة "المستقبل البسيط" (Futur Simple)، واثنان بصيغة الاستقبال الشرطي (Conditionnel Présent) الذي يفيد حدثا مستحيلا في الحاضر، ممكنا في المستقبل. وهو ما حاولنا أن نواجهه بصيغ التسويف والاحتمالية في العربية..

2 – جوليا كريستيفا: علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 15.

3 - *Nouveau Dictionnaire Encylopédique des Sciences du Langage , P 214.*

الماورائيات أو الصوتيات أو الكيمياء أو التشريح أو الاقتصاد أو علم النفس أو تاريخ العلوم..؛ لقد أغرق كل هذه العلوم في فضاء علاميّ فسيح، يرتدّ إلى تقسيم ثلاثي (قرينة – أيقونة – رمز) تتفرع عنه تثليثات متلاحقة، تتحول العلامة – عبرها – إلى علامة أخرى؛ قد لا تحيل إلا على نفسها، في مسلسل علاميّ متواصل الحلقات، حتى بلغ مجموع تحديده ستة وستين نوعا من العلامات[1] .

بيد أن احتفاء الباحثين بهذين القطبين السيميائيين، لا ينفي – البتة – أن المصطلح قد استعمل – قبلهما – في سياقات علمية متقاربة؛ فقد استعمل أفلاطون مصطلح *(Sémiotiké)* إلى جانب مصطلح *(Grammatiké)* بمعنى تعلم القراءة والكتابة، في اتساق مع الفلسفة أو فن التفكير ((ويبدو أن السيميوطيقا اليونانية لم يكن هدفها إلا تصنيف علامات الفكر لتوجيهها في منطق فلسفي شامل))[2]، ثم يختفي هذا المصطلح قرونا طويلة، ليعود مع الفيلسوف الإنجليزي جون لوك (1632 – 1704) الذي استعمل مصطلح *(Semeiotiké)* في حدود سنة 1690 بدلالات مشابهة لاستعماله الأفلاطوني.

مثلما استعمل مصطلح « *Séméiologie* » (وأحيانا *Sémiologie*)، ابتداء من سنة 1752، ضمن المجال الطبي، بمعنى ((الدراسة النسقية للأعراض *(Symptômes)* المرضية))[3] مرادفا لمصطلح آخر *(Symptomatologie)*؛ تجمعهما شعبة طبية واحدة، تستدل على الأمراض بأعراضها البادية منها والخفية، إنه علم الأعراض المرضية الذي لا يزال يحيا في معظم معاهد الطب العربية والعالمية.

---

1 - Ibid. P 215.

2 – برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، تر. محمد نظيف، ط2، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص37

3 - Georges Mounin: Dictionnaire de la Linguistique , P 294.

تتظافر هذه الجهود المتقدمة مع جهود لاحقة قدمها يلمسليف وبنفنيست وتروبتسكوي ومونان وبارت وكريستيفا وغريماس ولوتمان وإيكو..، مشكلة تيارات سيميائية متمايزة، ومتعايشة ضمن هذه "الإمبراطورية العلامية" التي تقدم نفسها علما شموليا يتسلط على سائر العلوم ويحكمها بوصفها "فيدراليات علمية" مرتبطة بقوانينه المركزية.

و لم تقف السيميائية عند حدودها العلمية، بل تجاوزتها إلى الوسائل المنهجية؛ حيث تحولت من علم؛ موضوعه العلامة، ومنهجه التحليل البنيوي (عادة)، إلى منهج قائم بذاته، إذ يستوقفنا مثل هذا التحول الطريف في كتاب (نظام الموضة) لرولان بارت الذي يقدم "موضوع" بحثه على أنه (التحليل البنيوي للأزياء النسوية)، أما "منهجه" فمستوحى من علم العلامات العام[1]!.

وفي سنة 1969، تتأسس "الجمعية الدولية للسيميائية" (التي تولى أ.ج.غريماس أمانتها العامة) وتعقد مؤتمرات وملتقيات من حولها، وتصدر مجلة فصلية *(Semiotica)*، وتنشئ فرق بحث تابعة لها.

وفي سنة 1979، يَصدر قاموسان سيميائيان متخصصان؛ أحدهما لجوزيت راي دوبوف *(Lexique Sémiotique)*، والآخر – وهو أعقد وأضخم في المادة والمعالجة – لجوليان غريماس وجوزيف كورتاس *(Sémiotique Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage)*؛ استعصى على الباحثين العرب حتى أن يترجموا عنوانه بصيغة موحدة*!.

---

1 - Système de la Mode , P 07.

*** – نُقل هذا العنوان إلى: – "المعجم العقلاني لنظرية اللغة" (عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، 11).**

– "معجم تجريدي في النظرية اللغوية" (المنصف عاشور، مجلة فصول، م05، ع01، 1984، ص 61).

وقد انتقلت السيميائية إلى الوطن العربي، في وقت متأخر نسبيا، **فهرعت** الدراسات إليها تترى وعقدت لها ملتقيات، وأسست لها جمعيات (على غرار "رابطة السيميائيين الجزائريين"**) ومجلات (على غرار مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" المغربية – 1987)، ومحضت لها قواميس متخصصة (كما فعل التهامي الراجي الهاشمي، ورشيد بن مالك، وسعيد بنكراد)، وصارت مادة من مواد الدراسة في أقسام اللغة العربية وآدابها، ومنهجا ينتهجه كثير من النقاد العرب المعاصرين، كمحمد مفتاح ومحمد الماكري وأنور المرتجي وقاسم المقداد وعبد الله الغذامي وصلاح فضل وعبد الملك مرتاض وعبد القادر فيدوح وعبد الحميد بورايو وحسين خمري ورشيد بن مالك وسعيد بوطاجين ومحمد الناصر العجيمي....

– "السيميوطيقا، قاموس منقح لنظرية اللغة"..(نورا أمين، مجلة "فصول"، م 15، ع 03، خريف 1996، ص 269).

– "السيميائية، المعجم البرهاني في نظرية اللغة "..(سامي سويدان: جدلية الحوار في الثقافة والنقد، ص 50).

– "السيميائية، معجم مختصر لنظرية اللغة"..(سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 14).

– "السيميائية، قاموس تحليلي لنظرية اللغة"..(حسين خمري: بنية الخطاب الأدبي، ص 20).

– "السيميائية، القاموس المعقلن لنظرية الكلام".. (رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 12).

وقد سبق لنا أن اقترحنا "السيميائية– المعجم الاستدلالي لنظرية اللغة"..(يوسف وغليسي، مجلة الحياة الثقافية.. تونس، س 27، ع133، مارس 2002، ص 27).

**– تأسست في ماي 1998 بجامعة سطيف، وتستهدف لم شمل السيميائيين الجزائريين، وترقية الممارسات السيميائية، ونشرها وتوزيعها وترجمتها. يرأسها الدكتور عبد الحميد بورايو، وينوبه الدكتور رشيد بن مالك.

ومع الجهاز الاصطلاحي المكثف والمعقد الذي تقدمه آليات الدراسة السيميائية، تزداد أزمة المصطلح النقدي العربي حدة، بالشكل الذي سنوضحه من خلال الوقوف على هذه العائلة المصطلحية التي ينتظمها الحقل السيميائي.

تتداخل السيميائية *(Sémiotique)* بالسيميولوجيا *(Sémiologie)* تداخلا مريعا في الكتابات الغربية والعربية، يوحي – في أكثر الأحوال – بأنهما حدان لمفهوم واحد، ويتجاهل الفروق الجوهرية اليسيرة التي تفصل هذه عن تلك. حيث يقدم تودوروف وديكرو هذين المفهومين، في قاموسهما الموسوعي، بصيغة العطف والتخيير: ((السيميائية (أو السيميولوجيا) هي علم العلامات))[1]، وهي الصيغة التي يحتفظ بها (القاموس الموسوعي الجديد..) لديكرو وشيفر، مع إضافة تعريفية بسيطة لا تلامس الفارق في الجوهر: ((السيميائية (أو السيميولوجيا) هي دراسة العلامات والسيرورات التأويلية))[2]. إلا أن قاموس جورج مونان يميز قليلا بين المصطلحين؛ إذ يشير إلى أن السيميائية ((معادل – بالمصادفة – للسيميولوجيا، ينتمي إلى الولايات المتحدة الأمريكية، بصفة خاصة؛ عند شارل موريس مثلا، ويستعمل أحيانا – بدقة أكبر – للدلالة على نظام من العلامات غير اللغوية، كإشارات المرور))[3].

ويفهم من ذلك أن (السيميائية) معطى ثقافي أمريكي – أساسا – يحيل على مفاهيم فلسفية شاملة وعلامات غير لغوية، بينما (السيميولوجيا) معطى ثقافي أوربي هو أدنى إلى العلامات اللغوية؛ والمجال الألسني عموما، منه إلى أي مجال آخر. فكأن

---

1 - T. Todorov , O. Ducrot: Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage , Edition du Seuil , Paris , 1972 , P 113.

2 - O.Ducrot , J. M. Schaeffer: Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage , P 213.

3 - G. Mounin (et autres): Dictionnaire de la Linguistique , P 296.

الأولى أعتق تاريخا وأوسع موضوعا من الثانية فضلا على تباينهما في مجال جغرافية التداول.

على أن علماء العلامات — في مجملهم — كثيرا ما يرادفون بين المصطلحين، ويتساهلون في استبدال أحدهما بالآخر، ولا يتقيدون بما بينهما من فروق، مما دعا خمسة من أقطاب السيمائية الكبار (جاكبسون، غريماس، ليفي ستروس، بنفنيست، بارت) إلى توقيع اتفاق "اصطلاحي" سنة 1968، قبيل انعقاد الجمعية الدولية السيميائية، ينص على اصطناع مصطلح *(Sémiotique)* وحسب، بيد أن تغلغل مصطلح (السيميولوجيا) في الثقافة الأوربية، جعل نسيانه أمرا مستبعدا[1]؛ وإلا فما معنى أن يصدر باحث فرنسي (من مواليد 1947) هو برنار توسان *(B. Toussaint)* كتابا — بعد ذلك الاتفاق — عنوانه *(Qu'est ce que la Sémiologie)*؟!، وقد أحلنا على ترجمته العربية في هامش سابق.

لعل هذا سبب ينضاف إلى أسباب أخرى أذكت لهيب المواجهة الاصطلاحية العربية لهذين المفهومين المتقاربين، بالشكل الذي يبرزه هذان الجدولان:

1 – من حوار أجرته جريدة « Le monde » (17 – 06 – 1974) مع جوليان غريماس، نقله – عبد الملك مرتاض: بين السمة والسيمائية، ضمن (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، عدد 02، يونيو 1993، ص 16.

أ – مصطلح ***(Sémiologie)***:

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
سيميولوجيا، سيميولوجية	صلاح فضل	نظرية البنائية: 445، شفرات النص: 06، مناهج النقد المعاصر: 115
	عبد الله الغذامي	الخطيئة والتكفير: 12.
	محمد عناني	المصطلحات الأدبية الحديثة: 153.
	سعيد علوش	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 71
	عبد الملك مرتاض	مجلة (تجليات الحداثة)، ع02، يونيو 1993: ص 15.
	عبد العزيز حمودة	المرايا المحدبة: 277.
	محمد نظيف	ترجمة كتاب (ما هي السيميولوجيا)لبرنار توسان، ط2، 2000
سيمولوجيا	محمد عزام	الأسلوبية منهجا نقديا: 114.
علم السيميولوجيا	عبد العزيز بنعبد الله	مجلة (اللسان العربي)، ع23، 1985: ص 166.
ساميولوجيا	محمود السعران	أورده الحمزاوي في (المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية)، ص 262
سيمياء	أنطوان أبي زيد	ترجمة كتاب (السيمياء) لبيار غيرو، 1984
	بسام بركة	معجم اللسانية: 186.
	إيميل يعقوب(وآخران)	قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية.
	لطيف زيتوني	معجم مصطلحات نقد الرواية: 209.
علم السيمياء	عبد الرحمن الحاج	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: 129.

	صالح (وآخرون)	
السيميائية	خلدون الشمعة	المنهج والمصطلح: 151.
السيميائية	جوزيف.م.شريم	دليل الدراسات الأسلوبية: 161.
السماتية	عبد العزيز بنعبد الله	(اللسان العربي)، ع 23، 1985، ص 166.
السيميائيات	مبارك حنون	دروس في السيميائيات، الدار البيضاء، 1987.
سيامة	بسام بركة	معجم اللسانية:186.
علم الرموز	علي القاسمي(وآخرون) فايز الداية	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث: 82 علم الدلالة العربي: 08.
الرموزية	مبارك مبارك	معجم المصطلحات الألسنية: 262.
علم العلامات	مجدي وهبة سمير حجازي سعيد علوش عبد السلام المسدي عز الدين إسماعيل عدنان بن ذريل	معجم مصطلحات الأدب: 507. قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر:82 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: 155. الأسلوبية والأسلوب: 182. ترجمة (نظرية التلقي) لروبرت هولب:372 اللغة والأسلوب: 78، 113.
العلامية	المسدي	قاموس اللسانيات: 186.
العلاماتية	محمد عبد المطلب	العلامة والعلاماتية، القاهرة – بيروت، 1988
علم العلاقات	محمود السعران	أورده الحمزاوي في (المصطلحات اللغوية الحديثة): 262.

	محمد عزام	الأسلوبية: 114.
علم الدلائل	عبد الحميد بورايو القرمادي، الشاوش، عجينة	ترجمة (مدخل إلى السيميولوجيا) لدليلة مرسلي (وأخريات):11 ترجمة (دروس في الألسنية العامة) لدوسوسير: 37.
علم الأدلة	الحاج صالح(وآخرون) محمد البكري	المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات: 129. مجلة (العرب والفكر العالمي)، ع 01، شتاء 1988، ص 71 + ترجمة (مبادئ في علم الأدلة) لبارت.
الدلائلية	التهامي الراجي الهاشمي	معجم الدلائلية، ضمن (اللسان العربي)، ع 24، 1985، ص 148.
علم الدلالة اللفظية	الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد..: 129.
علم السيمانتيك	تمام حسان	أورده الحمزاوي، السابق، ص 262.
دراسة المعنى في حالة سنكرونية!	تمام حسان	نفسه، ص 263.
علم الإشارات	ميشال زكريا	الألسنية: 291.
الأعراضية	يوسف غازي، مجيد النصر	ترجمة (محاضرات في الألسنية العامة) لدوسوسير: 27.

جدول رقم 01

ب – مصطلح (*Sémiotique*):

المقابل العربي	اسم المترجم	المرجع
سيميائية	المسدي فاضل ثامر أنور المرتجي قاسم المقداد سعيد علوش عبد الملك مرتاض رشيد بن مالك حسين خمري	قاموس اللسانيات: 186. اللغة الثانية: 07، 15. سيميائية النص الأدبي. (المعرفة) السورية،م 39، س 20، ع 235، سبتمبر 81، ص52 معجم المصطلحات...: 69. تجليات الحداثة، ع02، 1993، ص 09. قاموس مصطلحات التحليل السيميائي: 174 نظرية النص في النقد المعاصر، أطروحة دكتوراه مخطوطة، 96 – 97
سيمائية	عبد الملك مرتاض عزة آغا ملك	قراءة النص: 333، التحليل السيمائي للخطاب الشعري: 08 مجلة (الفكر العربي المعاصر)، ع 38، آذار 1986، ص 87.
سيميائيات	سعيد بنكراد فريد الزاهي محمد مفتاح	ترجمة كتاب (التأويل بين السيميائيات والتفكيكية) ترجمة (علم النص) لكريستيفا، ص:71،70،20،19،15. تحليل الخطاب الشعري: 07.

سيمائيات	عبد الملك مرتاض	(تجليات الحداثة)، ع 04، يونيو 1996، ص 23
سيميّات	سعيد بنكراد	نقلا عن (المصطلح النقدي) للمسدي: 109
سيميوتية	القاسمي (وآخرون)	معجم مصطلحات علم اللغة الحديث: 82
سيمياء	عادل فاخوري محمد مفتاح لطيف زيتوني سامي سويدان	علم الدلالة عند العرب: 70. في سيمياء الشعر القديم معجم مصطلحات نقد الرواية:209. في دلالية القصص وشعرية السرد: 83.
علم السيمياء	الحاج صالح (وآخرون) عادل فاخوري	المعجم الموحد: 129. علم الدلالة عند العرب: 05.
السيميوتيكا	عبد الملك مرتاض	تجليات الحداثة (ع 02، 1993):15، 17.
السيميوتيكية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين: 21.
علم الرموز	بسام بركة مبارك مبارك	معجم اللسانية: 186. معجم المصطلحات الألسنية: 262.
الدلالية	سامي سويدان	في دلالية القصص وشعرية السرد:27،11، 32، 39، 64.
الدلائلية	محمد البكري المبخوت وبن سلامة	(العرب والفكر العالمي) بيروت، ع01، شتاء 1988، ص 70. ترجمة (الشعرية) لتودوروف: 91.

الدلائليات	محمد معتصم	ترجمة (عودة إلى خطاب الحكاية) لجيرار جنيت: 231.
علم الأدلة	الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد: 129.
علم الدلالة	محمد الناصر العجيمي سامي سويدان	في الخطاب السردي: 21. في دلالية القصص...: 11، 15، 17، 68.
علم الدلالات	محمد عزام	الأسلوبية منهجا نقديا: 29.
علم الدلالة اللفظية	الحاج صالح (وآخرون)	المعجم الموحد: 129.
الدلائلي	التهامي الراجي الهاشمي	معجم الدلائلية، (اللسان العربي)، عدد 25: 245
علم السيميولوجيا	صلاح فضل	بلاغة الخطاب وعلم النص: 22.
العلامية	المسدي	الأسلوبية والأسلوب: 181.
علم العلامات	مجدي وهبة	معجم مصطلحات الأدب: 507.
السيميوطيقا	محمد عناني محمد مفتاح عبد العزيز حمودة عثماني الميلود نصر حامد أبوزيد محمد الماكري	المصطلحات الأدبية الحديثة: 153. تحليل الخطاب الشعري: 10. المرايا المحدبة: 278. شعرية تودوروف: 69. إشكاليات القراءة وآليات التأويل: 56، 66، 185. الشكل والخطاب: 39.

	جميل حمداوي	(عالم الفكر)، الكويت، م25، ع03، يناير – مارس 97، ص 79
السيماطيقا	سمير حجازي	قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر: 90.
نظرية الإشارة	سمير كرم	ترجمة (الموسوعة الفلسفية)، ص 533.
الإشارية	عبد الملك مرتاض	النص الأدبي من أين وإلى أين: 21.

جـــــــدول 02

لقد سبقنا الباحث الدكتور عبد الله بوخلخال إلى مثل هذا الصنيع، حين قدم – في أحد الملتقيات السيميائية المتخصصة – ورقة وجيزة قيمة، أحصى خلالها ما يقارب عشرين ترجمة لهذين المصطلحين، وكان ذلكم الرقم كافيا له كي يرفع عقيرته ناعيا على الجهات المتخصصة انغلاقها على ذاتها ومناديا بالتنسيق والتوحيد: ((.. إن ضعف التنسيق هو العلامة المميزة بين هذه الجهات والمؤسسات العلمية والثقافية المختلفة، أضف إلى ذلك اختلاف مشارب الأفراد الذين يساهمون في وضع المصطلحات، وميل معظمهم إلى الفردية ومخالفة جهود الآخرين))[1]، وقد سعينا – هنا – إلى تدارك ما فاته، وإضافة ما جد من ترجمات بعد صنيعه، فهالنا هذا الركام الاصطلاحي العربي المكدس أمام مفهومين أجنبيين متلاصقين: (السيميائيات، السيمائيات، السيميائية، السيمائية، السيميوتية، السيميات، السيامة، السماتية، السيمياء، علم السيمياء، السيميولوجيا، الساميولوجيا، علم السيمانتيك، علم السيميولوجيا، السيميوطيقا، السيميوتيكا، السميوتيكية، علم الرموز، الرموزية، علم الدلالة، علم الدلالات، الدلائلية، الدلائليات، علم الدلائل، علم الأدلة، علم الدلالة

1 – عبد الله بوخلخال: مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث، ضمن "السيميائية والنص الأدبي" (أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها)، منشورات جامعة عنابة، 1995، ص74

للفظية، الدلائلي، الدلالية، العلامية، العلاماتية، علم العلامات، علم العلاقات، علم الإشارات، نظرية الإشارة، الأعراضية، دراسة المعنى في حالة سينكرونية،...)

ستة وثلاثون مصطلحا عربيا (وما خفي عنا سيجعل الأمر أعظم!) في مواجهة مصطلحين أجنبيين اثنين يعبران عن مفهومين متداخلين لكنهما واضحان نسبيا؛ أي أن المعادلة الغربية (2 = 2) انتقلت إلى الوطن العربي بشكل لا يمكن أن يكون إلا مشوها (2 = 36!!!)، ومن الطريف أن تندك "الأعراضية" وسط هذا الركام، لتكون تعبيرا ضمنيا أمينا عن إسهال مرضي فتاك بالفعل الاصطلاحي العربي، وهذه الترجمات الست والثلاثون هي بعض أعراضه!

ومن المؤسف أن الأمر – دوما – يتجاوز الحدود الاصطلاحية لينعكس على المفاهيم بالسلب، وليس أدل على ذلك من مصطلح "علم الدلالة" الذي درجنا – زمنا طويلا – على أن نجعله مقابلا حميما للمصطلح الأجنبي *(Semantics = Sémantique)*، ولا يزال اختصاصا لغويا شائعا في مختلف الجامعات العربية، إلا أنه عاد ليظهر بمظهر جديد (مقابلا لمفهوم آخر هو السيميوتيكا وليس السيمنتيكا كما كان!)، في عدد غير قليل من الكتابات العربية المعاصرة، فتتداخل الاختصاصات وتسود الفوضى ويلتبس الأمر على القارئ، وربما يتحمل عادل فاخوري بعض هذا الوزر، لأنه طلع على القارئ العربي – سنة 1985 – بكتاب سيميائي مهم، لكنه جعل "علم الدلالة" عنوانا له؛ حيث إن كثيرا من القراء يجتزئون بعنوانه الكبير، ولا ينتبهون إلى عنوانه الفرعي الخفي (علم الدلالة عند العرب – دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة).

ولعل هذه الإشكالية أن تستمد بعض جذورها من المفاهيم الغربية (الفرنسية) ذاتها؛ فالعامة في فرنسا نفسها تخلط بين المفهومين، على نحو ما يؤكده برنار توسان: ((الخطاب الصحفي يخلط دائما بين مصطلحي (دلالة) [يقصد المترجم: *Sémantique*] و(علم العلامات) *Sémiologie*، وفي بعض الأحيان لا ندرك الاختلافات الموجودة بين المصطلحين، إلا أن الاختلاف بسيط: نعلم أن "علم العلامات" يهدف [كذا!] دراسة العلاقات بين الدالات والمدلولات، "الدلالة" لا تهتم إلا بالمدلولات ودلالات اللغات ومختلف أشكال التعبير والتواصل..))[1].

وعلى ركاكة هذه الترجمة، فإن المفهوم واضح؛ إذ يعني أن "علم الدلالة" ينحصر في دراسة المدلولات (أو المحتوى اللغوي)، بينما تهتم "السيميائية" بالعلامة – اللغوية وغير اللغوية – في تعالق دوالها ومدلولاتها، مع التركيز على (شكل المحتوى). ثم إن مدرسة باريس السيميائية (والسيميائية الفرنسية عامة) تؤرخ لميلادها بسنة 1966، تاريخ صدور الكتاب السيميائي الرائد لجوليان غريماس الذي لم يجعل "السيميائية" عنوانا له، بل "علم الدلالة"، هو كتاب "علم الدلالة البنيوي" الذي علق ناشره عليه، في صفحة غلافه الأخيرة، من الطبعة الجديدة بأنه: ((أول عمل في علم الدلالة منذ "بريال"، لقد كان النص المؤسس للمدرسة الفرنسية في السيميائية))، يقول غريماس في بداية الكتاب: ((يجب أن نعلم أن علم الدلالة كان دوما فقير الصلة بالألسنية))[2]، كما أراد أن يعيد الاعتبار لهذا العلم البالي، الذي أسسه الفرنسي "بريال" *(M. Bréal)* سنة 1883 مقابلا لعلم الأصوات ومكملا له، بتجديده وتكييفه المنهجي مع المعطيات الألسنية الجديدة، حتى صار – كما قال عنه صديقه *(J. C. Coquet)* – ((بصرف النظر عن العنوان يعتبر أول كتاب في

---

1 – برنار توسان: ما هي السيميولوجيا، ص 19.

2 – *A.J. Greimas: Sémantique Structurale, Nouvelle Edition, P U F, Paris, 1986, P 06.*

السيميائية الألسنية))[1]، ثم ((ابتداء من سنة 1970 استبدل علم الدلالة بالسيميائية [كذا!]))[2]. وقبل ذلك ينبغي أن نشير إلى أن سيميائيا آخر هو "شارل موريس" قد جعل علم الدلالة ((قسما من السيميائية يعنى بدلالة العلامات، أي العلاقة بين العلامة ومقصدها أو ما تحيل عليه *(Designatum)*، مقابلا للتداولية والتركيب))[3]، وهكذا يُحتوى علم الدلالة سيميائيا عند الغربيين، لكن من غير أن يصبح هو هي كما بدا عند بعض العرب المعاصرين. وقد قادنا الفضول إلى معرفة المصير العربي لمصطلح *(Sémantique)*، بعد تجريده من مقابله "علم الدلالة" وتمحيض هذا المقابل ثانية للسيميوتيكا، فألفينا "علم المعنى" عند عبد الكريم حي وسميرة بن عمو[4]، و"علم الدلالات" عند سمير حجازي[5]، و"الدلالية" عند المسدي[6]، و"علم المعاني" في (المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات)[7]، وعند مبارك مبارك[8] (وهي ترجمة شائكة لأنها تلبس هذا العلم الغربي الجديد بلبوس علم عربي قديم يشكل أحد الأقسام الثلاثة للبلاغة العربية، دون مراعاة الفوارق بينهما في الزمان والمكان والموضوع!)، مثلما ألفينا عبد العزيز بنعبد الله يصطنع "علم الدلالاتية"[9] تارة، و"علم السيمياء"[10] تارة أخرى (والترجمة الأخيرة تعيد مشكلة علم الدلالة مع السيميائية إلى أولها!)، بينما

1 – جان كلود كوكي: السيميائية – مدرسة باريس، تر. رشيد بن مالك، مجلة (تجليات الحداثة)، جامعة وهران، عدد 03، يونيو 1994، ص 235.

2 – نفسه، ص 236. وفي الترجمة خطأ لغوي شائع، صوابه أن الباء – في حال الفعل استبدل – تدخل على المتروك، أما مقصود الكاتب فهو أن السيميائية قد حلت محل علم الدلالة.

3 - Léxique Sémiotique , P 128.

4 – حوليات كلية الإنسانيات والعلوم الاجتماعية، جامعة قطر، عدد 18، 1995، ص 106.

5 – قاموس مصطلحات النقد المعاصر، ص 82.

6 – قاموس اللسانيات، ص 185.

7 – المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 129.

8 – معجم المصطلحات الألسنية، ص 258.

9 – اللسان العربي، عدد 23، 1985، ص 165.

10 – اللسان العربي، م07، ج01، 1970، ص 05.

وجدنا مجمع اللغة العربية بالقاهرة يثبت مصطلحا إشكاليا آخر هو "السيمية"[1] والمؤسف أن هذا المصطلح رغم أنه قد قرر سنة 1962، إلا أن لا أحد أخذ به (وهذه إحدى مشكلات المجامع اللغوية التي تحرص على النقاء اللغوي وتدير ظهرها للبعد التداولي)، ومن جهة ثانية فإن هذا المصطلح يلتبس بصيغة النسبة إلى مصطلح سيميائي آخر *(Sème)* في شكله المعرب المألوف عند عامة السيميائيين العرب (التحليل السيمي = *L'analyse Sémique*)، الذي يتداخل مع نتيجة الاقتراح "المجمعي" (التحليل السيمي = *L'analyse Sémantique*)!. وحين تقدمنا إلى مصطلحات أخرى تحيل على علوم فرعية تنتمي إلى العائلة الدلالية الواحدة، من طراز *(Sémasiologie)* و *(Sémasiographie)* و*(Sématologie)*، اصطدمنا بخليط اصطلاحي لا يكاد ينتهي؛ فالمصطلح الأول من هذه المصطلحات الثلاثة – مثلا – الذي يعنى بتطور دلالات الألفاظ، إذ يدرس الدلالات المختلفة للدال الواحد، وهو أحد أقسام علم الدلالة، وجدنا "معجم مصطلحات علم اللغة الحديث" يترجمه بنفس الترجمة التي ترجم بها المصطلح السابق *(Sémantique)*، وهي "علم الدلالة"[2] (وهذا سقوط شنيع في هوة المشترك اللفظي)، مثلما وجدنا "علم المعاني أو الدلالة" عند مبارك مبارك الذي يقدم له مفهوما خاطئا في معجم يفترض أنه متخصص: ((هو علم ينطلق من الرمز إلى تحديد الفكرة))[3]!!!، بينما ينقله المسدي إلى "الدالية"[4]، وآخرون إلى "علم المعاني اللفظي"[5] أو "علم تطور دلالات الألفاظ"[6].

1 – المصطلحات اللغوية الحديثة في اللغة العربية، ص 16 و 262.

2 – معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 82.

3 – معجم المصطلحات الألسنية، ص 260.

4 – قاموس اللسانيات، ص 185.

5 – المعجم الموحد لمصطلحات اللسانيات، ص 129.

6 – علي القاسمي: مقدمة في علم المصطلح، ص 19.

وهكذا يختلط الحابل بالنابل، وينتقل الخلط من داخل المسارد والقواميس إلى فضاء الممارسات النقدية والعلمية؛ حيث نقرأ مثل هذا الكلام المغلوط في كتاب لباحث متميز (لا يهمنا عدم تخصصه في هذا المجال، لأنه أقحم نفسه خارج فضائه الحيوي!): ((يقف اليوم علم الدلالة، أو علم العلامات، أو السيميوطيقا (!).(..) وإنما يهتم علم الدلالة بالعلامة والتي يسميها البعض بالرمز أو الدال (!)..))[1]، حيث تتهاطل المصطلحات مترادفة ومسوية بين مفاهيم متمايزة.

وبالعودة إلى الجدولين السابقين، لا نملك إلا أن نزْوَرّ من بعض الترجمات الغربية، من نوع مصطلح "دراسة المعنى في حالة سينكرونية" الذي لا يراعي قامة الحد الاصطلاحي؛ إذ يقابل كلمة اصطلاحية غربية واحدة بأكثر من أربع كلمات عربية!، و"علم العلاقات" الذي يبدو عاما وفضفاضا وغير قادر على الإمساك بدقة المفهوم، و"علم السيميانتيك" الذي يبدو أدنى إلى علم الدلالة منه إلى السيميولوجيا.

أما (السيماطيقا) التي أوردها سمير حجازي[2] في سياق ترجمته لمصطلح *(Système Sémiotique)* بـ (نسق سيماطيقي)، فيبدو من قوله في ذات السياق: ((..وهي عبارة سيمانطيقية))، أنه حاول أن يجري "السيماطيقا" على نسق "السيمانطيقا"، وقد كفانا الدكتور المسدي شر هذه "السيماطيقا" حين نعت بنيتها الصوتية بأنها ((على غاية من الهجنة في أصواتها ومقاطعها))[3]. وأما "الدلائلية" (وما يتبعها من دلائليات وعلم الأدلة وعلم الدلائل..)فتشيع بصورة حصرية في بعض الكتابات المغربية، إلى درجة أن أحدهم وهو الدكتور التهامي الراجي الهاشمي قد

1 – عبد الله حمادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2001، ص 165.

2 – قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 90.

3 – المصطلح النقدي، ص 103.

ألف قاموسا سيميائيا بعنوان (معجم الدلائلية) – 1985. وقبله كان – ولا يزال – محمد البكري من أشد المتشيعين لمصطلح "الدلائلية" الذي اقترحه منذ نهاية السبعينيات – كما يقول – ((وميزة هذا اللفظ أنه متجانس مع دال ومدلول ودليل وتدلال *(Sémiosis)* [!] فضلا عن جدته التي تجعله قادرا على تحمل دلالات جديدة بدون أن تعيقها حمولات تقليدية وتراثية كما هو الحال بالنسبة للفظ سيمياء))[1]، في حين محض للسيميولوجيا مصطلح "علم الأدلة"، على نحو ما فعل حين ترجم كتاب "بارت" الشهير *(Eléments de Sémiologie)* إلى "مبادئ في علم الأدلة"!، في وقت شاع على ألسنة الآخرين باسم "عناصر السيميولوجيا".

يشمئز باحث بحجم عبد الملك مرتاض من معادلة (دليل = *Signe*) بدعوى أن الدليل غالبا ما ينصرف إلى معنى قريب من البرهان، وإذن من (الدلائلية) في صيغتها المنسوبة إلى الجمع، ولا يرى فيها سوى ((مصطلح يفتقر إلى تأسيس من الوجهتين اللغوية والمعرفية جميعا))[2]، ولسبب آخر يشاطره المسدي الرأي، بل الرفض لكل مشتقات مادة (دل – دلالة) في المجال السيميائي، التي ((أحلت مصطلحا من مصطلحات علوم اللسان في غير موطنه لأن مادة الدلالة بمشتقاتها قد تكرست لعلوم المعنى (..) فكأن في استعمال مادة الدلالة للتعبير عن الساميوتيك إحراج للغة وإدخال للضيم على ألفاظها))[3]، باعتبار أن مادة (س و م) هي المكرسة أصلا لعلم العلامات.

1 – محمد البكري: ثبت المصطلحات المستعملة في ترجمته لمقالة جوليا كريستيفا "الدلائلية علم نقدي و/أو نقد للعالم"، مجلة (العرب والفكر العالمي)، بيروت، عدد 01، شتاء 1988، ص 70.

2 – في نظرية الرواية، ص 313.

3 – المصطلح النقدي، ص 112.

ذلك أن عامة الباحثين في هذا الحقل المعرفي، غالبا ما يستيمون إلى مصطلحات (السيميائية والسيمائية والسيمياء وعلم السيمياء..) التي ترتد كلها إلى الثلاثية المعجمية العربية (سما)، (سوم)، (وسم)؛ حيث تتيح لنا الأولى: السمو والاسم (بمعنى العلو والرفعة، أو التنويه والتوضيح والتعريف بالعلامة/التسمية)، والثانية: السومة والسيمة والسيما والسيمى والسيميا والسيمياء (بمعنى: العلامة) والثالثة: السمة والوسم والوسام والميسم.. (بمعنى: الأثر)، فإذا ((بحثنا عن السلك الرابط بين أطراف المادة اللغوية في مخزونها القاموسي برزت لنا حصيلة التقليبات المعجمية في صورها الثلاث، فإذا هي الاسم من (س م و)، والسمة من (و س م)، والسيمياء من (س و م)..))[1].

وتتعزز هذه النوى المعجمية بسياقاتها الدلالية في الاستعمالات التراثية الراسخة، قرآنا وحديثا؛ في مثل قوله تعالى: (حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين) [الذاريات: 34]، بمعنى معلّمة (ببياض وحمرة)، وقوله: (من الملائكة مسومين) [آل عمران: 25]، أي معلمين بعلامات، وقوله: (تعرفهم بسيماهم)[البقرة: 273]، أي علاماتهم التي يعرف بها الخير والشر، وقوله: (سيماهم في وجوههم من أثر السجود) [الفتح: 29]، أي علامات وآثار (نورانية تغشى وجوههم)، وقوله: (والخيل المسومة) [آل عمران: 14]، أي الخيل الحسان المعلمة، وقوله: (يوم يعرف المجرمون بسيماهم) [الرحمن: 41].

وجاء في الأثر: (إن لله فرسانا من أهل السماء مسومين) أي معلمين، وفي الحديث: قال يوم بدر سوموا فإن الملائكة قد سوموا، أي اعملوا لكم علامة يعرف

1 – عبد السلام المسدي: ما وراء اللغة، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1994، ص 77.

ها بعضكم بعضا، وفي حديث الخوارج: سيماهم التحليق، أي علامتهم))[1]. من المصادفات الألسنية الطريفة – إذن – أن تلتقي هذه المادة المعجمية العربية، صوتا ومعنى، مع نظيراتها الأجنبية التي تؤول جميعها إلى النواة اللغوية اليونانية القديمة ((*Sêma*، بمعنى: علامة *(Signe)*)[2]. يطلق عبد السلام المسدي (آلية المماثلة) على مثل هذا التلاقي اللغوي العجيب الذي لا يحدث إلا نادرا جدا؛ حيث تتماثل لغتان في موطن معين ((دون أن يكون في كل ذلك أي اقتران تاريخي، فليس ما حصل في هذه اللغة بمستعار من تلك، ولا الذي في تلك بمأخوذ عن هذه، وتحصل مثل هذه الظاهرة بين الألسنة البشرية وتكون من محض الصدفة: أن يتفق لفظان من لسانين متباعدين اتفاقا في الشكل والمعنى دون صلة تاريخية، ويسمي اللسانيون هذه الظاهرة بالكلمات الأشباه، أو إذا رمنا ترجمة العبارة الفرنسية قلنا: الألفاظ ذات القرابة الوهمية))[3]، وكأن الأمر – في تقديرنا – متعلق بفرصة ألسنية نادرة ينبغي ألا يضيعها الاصطلاح العربي.

وقد استغل الفرصة بعضهم حين قالوا: السيمياء تارة، وعلم السيمياء تارة أخرى، لكن المسدي رأى من طرافة المصطلح الثاني ((أن الاستعمال قد يدفع إلى تعزيز لفظ السيمياء بلفظ العلم (..) ولكن الواقع هو أن لفظ العلم يأتي فائضا من

1 – لسان العرب: **372/03** (مادة: سوم).

2 - J. Picoche: Dictionnaire Etymologique du Français , P 506.

3 – المصطلح النقدي، ص **104**.

وواضح أن المصطلح الفرنسي الذي يومئ إليه المسدي هو (Les Faux amis) الذي سبق له أن ترجمه بـ "متقاربات خادعة"! في مقام سابق (قاموس اللسانيات: **221**)، والذي يمكننا أن نعيد ترجمته – مثلا – بالمصاحبات اللغوية المصادفة أو (التوارد اللغوي)، وقد استعمل الثنائي كوسلر (Koessler) وديروكينيي (Derocquigny) هذا المصطلح – أول مرة – سنة **1928**، للدلالة على "كلمات متشابهة في تأثيلها وشكلها، ولكن معانيها مختلفة جزئيا أو كليا"، ينظر:

Dictionnaire de la linguistique , P 139.

الإطناب وذلك لتأكيد المضمون المعرفي الذي هو قائم في المصطلح الدال بذاته على العلم، فقد يحصل ألا يكتفي الاستعمال بلفظ الكيمياء أو الفيزياء على سبيل المثال فيؤتى بلفظ العلم لتأكيد الهوية المعرفية للكلمتين فيقال علم الفيزياء وعلم الكيمياء))[1]، على أن الطريف – مرة ثانية – هو أن ما يراه المسدي من باب الإطناب والنافلة هو عين الفرض في تقديرنا؛ لأننا نخالفه في قضية دلالة المصطلح بذاته على العلم، إذ إن احتجاجه بالكيمياء يفتقر إلى أسس ألسنية قوية؛ ذلك أن الغربيين أنفسهم حين اصطنعوا المصطلح الفيزيائي *(Physique)* عمدوا إلى الكلمة الإغريقية القديمة *(Phusike)* المشتقة من *« Phusis »* التي تعني "الطبيعة – *Nature*"[2]، ثم أضافوا إليها اللاحقة *(-ique)* الدالة على العلمية، لكنهم لم يضيفوا هذه اللاحقة إلى مصطلح الكيمياء *(chimie)* لأنها كلمة دخيلة، اقترضتها اللغة اللاتينية *(Alchimia)* في القرن 13 م عن "الكيمياء" العربية *(Alkimiya)* التي قد تكون معربة – بدورها – عن الكلمة الإغريقية المتأخرة *(chemia)*[3]، ولا يزال اللسانان الفرنسي *(Alchimie)* والإنجليزي *(Alchemy)* يحافظان على (أل: *Al*) التعريف العربية في صدارة الكلمتين!

ولعل ما يؤكد عدم اكتفاء "الكيمياء" – فضلا على السيمياء – بذاتها للدلالة على العلم، هو أننا ألفينا ابن خلدون، في مقدمته، يخصص الفصل الثلاثين (من الباب السادس المحض للعلوم وأصنافها) لـ"علم الكيمياء" الذي قد ينسب إلى إمامه جابر بن حيان ((فيسمونه: علم جابر))[4]، بينما يجعل الفصل الذي قبله

1 – المصطلح النقدي، ص 106 – 107.

2 - Dictionnaire Etymologique du Français , P 254 (Fus).

3 - Ibid. , P12 (Alchimie).

4 – ابن خلدون: تاريخ ابن خلدون (م 2 / 977).

مخصصا لـ "علم أسرار الحروف" الذي ((استعمل استعمال العام في الخاص)) على حد تعبيره، لأنه ((من تفاريع علم السيمياء))[1].

وعليه، فإن "السيمياء" لا تعني أكثر من "العلامة"، أما علم هذه العلامة فينبغي أن نعبر عنه بـ"علم السيمياء"، أو بصيغة المصدر الصناعي (السيميائية). وعلى النقيض من ذلك فإن الإطناب كل الإطناب في اصطلاح صلاح فضل "علم السيميولوجيا"، الذي يكرر العلمية بالصيغتين: العربية (علم) والأجنبية (لوجي – *logie*)!!!.

وعموما، فإن "الكيمياء" أو "السيمياء" من الأبنية الصرفية الاستثنائية النادرة في العربية، التي لا تتجاوز أمثلتها أصابع اليد الواحدة، والتي حيرت واحدا من الراسخين في المعجمية العربية القديمة (ابن سيده) الذي لم يتبين حق وزنها الصرفي، بحسب ما أورده ابن منظور: ((الكيمياء، معروفة مثل السيمياء: اسم صنعة، قال الجوهري: هو عربي، وقال ابن سيده: أحسبها أعجمية، ولا أدري أهي فعلياء أم فيعلاء))[2]. ومن منتهى هذه الحيرة القديمة نخش في حيرة اصطلاحية معاصرة:

السيمياء أم السيماء؟ وإذن، السيميائية أم السيمائية؟!

1 – نفسه، ص 936.

2 – لسان العرب: 5 / 438 (مادة: كمي)، والكيمياء معربة عند جمهور فقهاء العربية، حتى إن الخوارزمي – في "مفاتيح العلوم" – أدرجها ضمن "علوم العجم".

ل ما قادنا للانعطاف إلى شجون هذه المسألة، هو انصراف الدكتور عبد الملك مرتاض – في كتاباته الأخيرة – عن السيميائية إلى السيمائية، وإصراره على هذه الأخيرة في أكثر من مناسبة[1].

وبعد مدارسة معجمية لهذه المسألة، تبين لنا أن المواد المعجمية الأربع (السومة، السيمة، السيماء، السيمياء) سواء في الاستعمال اللغوي، وكلها تفيد "العلامة"، وإن تغلبت الصيغة المقصورة (السيما) على سائر الصيغ في الاستعمال القرآني، على أن الشاهد الشعري القديم (بيت أسيد ابن عنقاء الفزاري في مدح عميلة حين قاسمه ماله) الذي كثيرا ما يحتج به أهل "السيماء":

((غلام رماه الله بالحسن نافعا   له سِيمَاءَ لا تشق على البصر))[2].

دون تمليهم شطره الثاني، قد يروى – أحيانا – برواية مغايرة نسبيا: (له سِيمِيَاءَ لا تشق على البصر)، وبحس إيقاعي بسيط نكتشف أن الرواية الثانية هي الصحيحة، لأنها الوحيدة التي يستقيم معها وزن الطويل، أما الرواية الأولى فالخلل العروضي واضح فيها؛ حيث ترد التفعيلة الثانية (مفاعيلن) بصورة في غاية التشويه (/0/0/0)؛ لا تخريج لها في أي من البدائل الإيقاعية (الزحافات) الممكنة في هذا الوزن. لكن كلامنا هذا لا يقوم حجة على تخطي "السيماء" و "السيمائية"، بل كل الاستعمالات سواء أمام هذا المفهوم الدلالي، إلا من وجهة صوتية. وبالعودة إلى المفهوم، نلاحظ أن الاستعمال التراثي لعلم السيمياء في سياقات سحرية مخصوصة، بالشكل الذي رأيناه في مقدمة ابن خلدون، هو الذي رغب بعض المعاصرين في

1 – ينظر: – التحليل السيميائي للخطاب الشعري: 08، قراءة النص: 333..

2 – لسان العرب: 03 / 372 (مادة: سوم).

إحياء هذا المصطلح العربي، كما يبدو عند رشيد بن مالك[1] على سبيل المثال، وفي الوقت ذاته هو الذي رهب آخرين من استعادته، خشية اختلاط هذا العلم الحديث بالفراسة العربية القديمة، وخرافات المعارف السحرية؛ حيث استعاضوا عن السيميائية وعلم السيمياء بالسيميولوجيا والسيميوطيقا وما شاكلهما من الصيغ المعربة التي استماتت في الدفاع عنها صلاح فضل[2] وعبد الله الغذامي[3] ومحمد عناني[4].. هذا الأخير الذي أومأ إلى فارق بسيط بين السيميولوجيا والسيميوطيقا، دون أن يعتد به؛ حيث إن ((بعض الباحثين قد حاولوا أن يفرضوا فروقا بينهما مثل محاولة قصر السيميولوجيا على العلم النظري، وجعل السيميوطيقا تنصرف إلى تطبيقات هذا العلم، ولكن هذه المحاولات لا تستند إلى الاستعمال الجاري))[5].

1 – تحدث د. رشيد بن مالك حديثا ضافيا عن الكشوفات السحرية لعلم السيمياء، معززا بمخطوطات تراثية نادرة، في أطروحته: "السيميائية بين النظرية والتطبيق"، مخطوط دكتوراه دولة، جامعة تلمسان، 1994 – 1995، ص 39 – 42.

2 – نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 44 و 445. (ط. دار الشروق، 1998، ص 297).

3 – الخطيئة والتكفير، ص 42.

4 – المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 153.

5 – نفسه، ص 153.

المنهج الإحصائي

يرى بعض الدارسين أن الإحصاء " علم له قوانينه وقواعده الرياضية الخاصة به، ولكن مجال تطبيقه هو في خدمة العلوم الأخرى"[1]، فيما يورد (لالاند) في موسوعته الفلسفية أنه "جرى في الغالب نقد كلمة علم، المضافة إلى الإحصاء، والأدق أن الإحصاء يكمن في منهج قابل للتطبيق على علوم شتى"[2].

وفي كلتا الحالتين، فإن الإحصاء ليس علما منفصلا، ولا هو بالمنهج المستقل، لكنه طريقة أو آلية منهجية يستعان بها في دراسة الظواهر على اختلاف أشكالها.

إنه ليس أكثر من إجراء منهجي يقع داخل المنهج الواحد، ويمكن أن يستعين به أي منهج، لكن وجوده ينتهي عند بداية المنهج الأكبر؛ فهو — إذا تسامحنا أكثر — مجرد "منهج مساعد"، لأنه يفتقر إلى كثير من المقومات المنهجية؛ كالاستقلالية، والقدرة على الانتشار والهيمنة على الظاهرة (الأدبية)، والقدرة على الاختراق الشامل للبنية النصية، لاسيما تلك البنى التي يصعب إخضاعها للقياس الكمي.

لقد استوطن الإحصاء سائر الحقول المنهجية في سياق غزو العلوم التجريبية ومناهجها الإنسانية، تحت وطأة التفكير الوضعي المناهض لـ (خرافة الميتافيزيقا)!، ووجد لنفسه منافذ متعددة في دراسة الظاهرة الأدبية التي اتخذ منها مجالا تطبيقيا أثيرا.

1 – عبد العزيز هيكل: مبادئ الأساليب الإحصائية، دار النهضة العربية، بيروت، **1974**، ص**08**.

2 – أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب: خليل أحمد خليل، م **03**، ط **2**، منشورات عويدات، بيروت – باريس، **2001**، ص **1336**.

ويمكن القول إن الإحصاء (سواء عليه أكان منهجا أم لم يكن) قد مني — عند أهله — بخيبة كبرى، في النقد الأدبي وخارجه، لا أدل عليها من الصرخة الساخرة لأحد علماء الإحصاء البريطانيين المبرزين، بعد شأو تطبيقي طويل، إذ شبهه بالمرأة الفاتنة التي تخرج إلى الشاطئ للسباحة بتبانها، بحيث تظهر كل شيء إلا الشيء الأهم![1].

يرى شايف عكاشة أن "المنهج الإحصائي" - والعودة على صاحب التسمية! — يقوم "بإحصاء الألفاظ والتراكيب اللغوية (النحوية والصرفية والصوتية) ثم محاولة تحليل العمل الأدبي في ضوء النتائج الإحصائية التي توصل إليها"[2]، وواضح أن هذا التعريف يقيد حدود الممارسة الإحصائية بحصرها في إطار الدراسة اللغوية من جهة، وقصرها على المجال الشعري من جهة ثانية؛ إذ لا يفيد التعريف كيفية الاشتغال في المجال السردي (الروائي خصوصا)، لأن إحصاء الألفاظ والتراكيب — في نص روائي طويل مثلا — شبه متعذر من جهة، وليس ذا بال كبير من جهة ثانية. لذلك نضطر إلى أن نستبدل به تعريفا آخر، أشمل وأوسع، فنقول مثلا:

إن الإحصاء إجراء منهجي مجرد، يمكن أن يستوعبه أي منهج، يستهدف تكميم الظاهرة الأدبية وعلمنة المنهج النقدي، يشكل النص — في ضوئه — "مجتمعا إحصائيا" كما يقول الإحصائيون. يقوم الناقد بتصنيفه إلى "عينات"، تشمل كل عينة ظاهرة فنية معينة،يسعى إلى رصدها إحصائيا، بحساب نسب تواترها، ومقارنتها بنسب أخرى في إطار العينة نفسها، إن شاء ذلك، ويمكنه الاستعانة — حينها — بالجداول والرسوم البيانية. وحين تبتدئ مرحلة تفسير المادة الإحصائية،

1 – نقلا عن: عبد الله حمادي: مساءلات في الفكر والأدب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **1994**، ص **307**.

2 – شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، **85**، ص**249**.

..ذا المنهج الأشمل وتنتهي مهمة الإحصاء، لأن التفسير – كما يقول علماء الإحصاء – "عملية ليست ذات طبيعة إحصائية"[1]، وهو "ليس من واجب الإحصاء"[2].

يثير الإجراء الإحصائي جدلا إشكاليا حادا في الخطاب النقدي المعاصر، يتنازعه موقفان متعارضان: أحدهما يحبذه ويدعو إليه بحجة أنه إجراء موضوعي من شأنه أن يمثل خطوة جبارة على مسار "علمنة المنهج"؛ فهو "أداة كاشفة ومعينة، ووسيلة منهجية واعدة، وهي قادرة – إن شاء الله – على أن تخطو بنا خطوات فساحا في سبيل عقلنة التذوق، وعلمية التناول، والتسويغ المنطقي للأحكام، والتفسير المنضبط للظاهرات الأدبية"[3]، وهي – إذن – قادرة على أن تسد فجوات المناهج التقليدية التي أثقلتها الأحكام الانطباعية الذاتية وما تمليه الخواطر من رؤى آنية ما تلبث أن تتلاشى.

أما الموقف الآخر فيكفر بالإحصاء ويدعو إلى نبذه وتحاشيه بحجة أنه مصادرة خطيرة للذوق النقدي الجمالي، من شأنها أن تحيل النص الأدبي إلى ظاهرة علمية جامدة، أحادية التفسير، لأن "تكميم" الظاهرة الفنية هو فعل معاد لجوهرها الكيفي أصلا.

وبين هذين الموقفين الواقعين على طرفي نقيض، ثمة موقف وسطي توفيقي، لا يشك في سلامة الإجراء الإحصائي بذاته المجردة، لكنه يلزمه بمزيد من الحيطة والحذر، لاسيما أثناء ربط نسب الدوال بتغيرات المدلول ربطا اطراديا آليا أعمى!

1 – مبادئ الأساليب الإحصائية، ص 20.

2 – نفسه، ص 20.

3 – سعد مصلوح: في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية، ط 1، عين للدراسات والبحوث، الهرم، 1993، ص 09.

ومن هؤلاء الدكتور صلاح فضل الذي يرى أن "التتبع الإحصائي إنما هو مجرد إجراء تنظيمي موقوت، لا قيمة له إذا لم نتجاوزه إلى ما وراءه من تجميع وتوزيع وتصنيف، بحثا عن الوظيفة الجمالية في الدرجة الأولى"[1]، والدكتور عبد السلام المسدي الذي يرى أنه "لئن كان للعملية الإحصائية فضل بارز في عقلنة المنهج النقدي، فإن جملة من الاحتياطات الواعية قد تغافل عنها بعض النقاد (...) وهنا يكمن الانزلاق الذي آل إليه المنهج الإحصائي: فتواتر ذكر الشيء قد يفيد تناسبا طرديا بينه وبين أهميته في توفير أدبية النص ولكن تكرار الدال الواحد قد لا يعني بالضرورة تكرار المدلول الواحد، كما أن المدلول الواحد قد يطرد ذكره من خلال دوال مختلفة، وفي كل الحالات قد يصل حدا يبلغ معه درجة من التشبع بحيث تنقلب أهميته بعكس ما يظن الناقد من أول وهلة، بل إن الأبلغ من ذلك هو أن أهمية مضمون من المضامين قد تتناسب عكسيا مع تواتر إيراد اللفظ الدال عليه، فتكون إحدى مميزات اللغة الأدبية عندئذ تعويلها المطلق على طاقتها الإيحائية دون الطاقة التصريحية، ولذلك تعين الانتباه إلى قيمة المعنى المبثوث أو المتواري بقدر الانتباه إلى الدلالة المنكشف"[2].

فالخلاصة – إذن – أن الإحصاء مفتاح منهجي مهم، قد يفتح المغاليق الدلالية، ويعوض انطباع الخاطر في الإدراك الموضوعي لبعض الظواهر الفنية، شريطة ألا يقف على عتبات الجرد الحسابي المجرد، بل ينبغي تجاوزها إلى تحديد دلالاتها بما لا يقصي – تماما – وظيفية الذوق الجمالي.

1– صلاح فضل: شفرات النص، ط 2، عين للدراسات والبحوث، الهرم، 1995، ص 08.

2 – عبد السلام المسدي: قضية البنيوية، دار أمية، تونس، 1991، ص 78.

تعود بدايات استثمار الخطاب النقدي العربي للفعل الإحصائي، إلى السبعينيات من القرن الماضي، في شكل محاولات جزئية محدودة، يمكن أن نذكر منها محاولة المرحوم عبد القادر القط في كتابه (في الأدب العربي الحديث) 1978، وقبلها محاولة الدكتور علي عزت – سنة 1976 – في كتابة (اللغة والدلالة في الشعر) الذي عرض لأشعار السياب وعبد الصبور برؤية منهجية لغوية تتكيء اتكاء معتبرا على الإجراء الإحصائي، واللافت للنظر في هذه التجربة الرائدة أن صاحبها يعترف اعترافا منطقيا صريحا بأن دور الإحصاء في دراسة الأدب دور محدود لا يعدو أن "يجيب على السؤال الذي يدور بخلد النقاد دائما: من أين ينبغي أن يبدأ النقد؟"[1].

وبعد ذلك، فليس صحيحا ما زعمه أحد الدارسين من أنه قد "توقف – أو كاد يتوقف – المنهج الإحصائي في بداية طريقه، سواء في النقد العربي المعاصر أو في النقد الغربي"[2]، لأن الإحصاء عاود الظهور – بقوة مع الغزو الألسني الواسع للحركة النقدية.

ومن الأسماء النقدية العربية الأخرى التي راهنت على مزايا الفعل الإحصائي في العملية النقدية، نذكر الدكتور عبد الكريم حسن الذي انقاد إلى ذلك بفعل إيمانه المنهجي (الموضوعاتي) المتميز الذي يرهن للإحصاء المعجمي، حيث إن "الموضوع" – لديه – يتحدد بأنه "مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[3]، كما أن "الموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته

1 – علي عزت: اللغة والدلالة في الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1976، ص 63.

2 – شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص 263.

3 – عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية، ط 1، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 83، ص32.

اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى"[1] مما يفسح المجال واسعا أمام العمل الإحصائي الذي أوقع الناقد في مغالطات وقفنا عندها في مناسبة سابقة.[2]

مثلما نذكر الدكتور سعد مصلوح الذي يبدو من أكثر النقاد العرب اعتدادا بالأسلوبية الإحصائية (*Stylostatistique*)، القائمة أصلا على تحليل الأساليب وفقا لمعطيات اللسانيات الرياضية، وقد رأى فيها معيارا موضوعيا أساسيا يمكّن من "تشخيص الأساليب وتمييز الفروق بينها"[3]؛ حيث أثبت – في كتابه – (الأسلوب) – كفاءة تطبيقية عالية وصبرا تقنيا (إحصائيا) رهيبا (من الطبيعي ألا يخلو من مخاطر)، في تطبيقه لمعادلة بوزيمان "*Busemann's Formula*" (قياس نسبة التعبير بالحدث إلى التعبير بالوصف) على نصوص عربية (طه حسين، العقاد، شوقي، نجيب محفوظ، محمد عبد الحليم عبد الله) ابتغاء تشخيص أساليبها.

وفي كتابه (في النص الأدبي) حاول أن يتجاوز سابقه، بالانتقال من طور الاستدلال لجدوى الاتجاه الأسلوبي الإحصائي إلى طور الاستدلال به لـ "حل مشكلات نقدية مهمة بوسائل أسلوبية لسانية منضبطة"[4]، حيث عمق صنيعه الأول بما لا يدع مجالا للشك في جدارة الإحصاء الأسلوبي وجدواه، من خلال قياس خاصية تنوع المفردات في الأسلوب عند العقاد والرافعي وطه حسين، ثم تحقيق

1 – نفسه، ص 34.

2 – راجع دراستنا: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، مجلة (عالم الفكر)، الكويت، المجلد 32، العدد 01، يوليو – سبتمبر 2003، ص 179.

3 – سعد مصلوح: الأسلوب – دراسة لغوية إحصائية، ط 3، عالم الكتب القاهرة،، 1992، ص51.

4 – سعد مصلوح: في النص الأدبي – دراسة أسلوبية إحصائية، ط 1، عين للدراسات، 1993، ص09.

نسبة النص إلى المؤلف: بتطبيق مقياس (أ. يول) المعروف بـ "الخاصية" على الثابت والمنسوب من شعر شوقي.

كما لا ننسى أن نشير إلى المحاولات المختلفة التي يقوم بها الناقد الدكتور محمد عبد المطلب، والتي قد تتغير مداخلها المنهجية (الأسلوبية عموما) لكن الإجراء الإحصائي يظل واحدا من ثوابتها الأساسية، إذ يعول عليه تعويلا كبيرا في تتبع (مناورات الشعرية)، من غير كلل ولا ملل، ومن دون وقوف على عتبة الجرد، كأن يحصي في أحد دواوين عفيفي مطر: 3269 اسما، و695 فعلا !؛ بما يعني أن "هذه النسبة متوافقة مع خاصية اللغة، إذ إن الاسم يثير ويحرك، ويستدعي الفعل لتجسيد فاعليته الحركية، ومن هنا يأخذ (الاسم) أولوية مركزية تعلن عن طبيعة المعنى في الخطاب، وأنه يميل إلى الثبات، وإن كان ثباتا تأجيليا"[1]، أو أن يحصي في الديوان نفسه 454 ضمير غائب، و73 ضمير متكلم، و27 ضمير مخاطب. بما "يعني ميل الخطاب الشعري إلى البنية الحكائية، ولا ينفي هذا حضور توجهات مسرحية..."[2].

ويحصي في ديوان (سيدة الماء) لفاروق شوشة تواتر الأساليب الإنشائية 129 مرة خلال 703 سطر، بما يعني "كثافة الحضور، ثم سيطرة التأجيل، لأن طبيعة هذا الأسلوب أن يطرح تساؤلات أو أمرا أو نهيا أو دعاء، وكلها بنى تحتاج إلى إجابة أو استجابة..."[3].

1 – **محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ط 2، دار الشروق، القاهرة، 1996، ص 111.**

2 – **نفسه، ص 111.**

3 – **محمد عبد المطلب: مناورات الشعرية، ص 120.**

مثلما يقف على البعد الذاتي في ديوان رفعت سلام (إنها تومئ لي)، فيحصي 532 ضميرا خلال سطور الديوان الألف، مثلما يحصي 1725 اسما (من بينها 869 معرفة و656 نكرة)، و348 استعارة، و182 تشبيها، و09 كنايات[1]، وقد يذهب إلى أبعد من ذلك فيحصي الأسماء المذكرة والأسماء المؤنثة. بما يعني أن الإحصاء يدوي عصي على البرمجة!..

وعلى غرار النقد العربي أفاد النقد الجزائري من الإحصاء، ومن الدراسات التي استعانته إجراء منهجيا مساعدا، نذكر (صورة الفرنسي في الرواية المغربية) للباحث عبد المجيد حنون الذي راح يحدد معالم (الصورة الفرنسية) بملامحها الجسمية والنفسية في الرواية المغاربية، وقد لجأ في صنيعه ذلك إلى "بعض العمليات الإحصائية البسيطة لتحديد مدى حضور كل نموذج واستخلاص أهمية كل نموذج في عالم الروائي المغربي.... وليس المقصود بذلك علمنة الأدب أو الخروج به إلى ميدان الأرقام والنسب الجامدة، بل المقصود بذلك إعطاء صورة مضبوطة محددة، معبرة عن عملية التأثير والتأثر بين الفرنسي والمغربي بمختلف جوانبها"[2].

ومنها دراسة (البنية اللغوية لبردة البوصيري) للأستاذ رابح بوحوش وهي دراسة أسلوبية تستعين "بالإحصاء والجداول من أجل الموازنة وتوضيح بعض الحقائق"[3]، كما قال صاحبها، الذي يبدو أنه مسلم – ضمنيا – مع (بيار غيرو) بأن "الإحصاء لا يتوانى عن فرض نفسه أداة من الأدوات الأكثر فعالية في دراسة

1 – **نفسه، ص 189، 216، 217.**

2 – **عبد المجيد حنون: صورة الفرنسي في الرواية المغاربية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1986، ص 10 و11.**

3 – **رابح بوحوش: البنية اللغوية لبردة البوصيري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص12.**

الأسلوب"[1]. دون أن ننسى دراسة الناقد الدكتور صالح مفقودة لقصيدة (اللعنة والغفران) لعز الدين ميهوبي[2]، وهي دراسة على درجة تقنية عالية؛ حيث إن صاحبها لم يترك شيئا إلا وأحصاه عددا؛ من علامات الترقيم إلى المقاطع الصوتية، إلى الحروف والحركات، والأفعال والضمائر والتشاكلات بمختلف أنواعها، مع محاولة تفسير تلك الأرقام الإحصائية قريبا من منطق (اللعنة والغفران).

وللبحث في إيجابيات الإجراء الإحصائي وسلبياته، من خلال الممارسات النقدية الجزائرية، ارتأينا أن نتخذ من أطروحة الدكتور محمد ناصر (الشعر الجزائري الحديث — اتجاهاته وخصائصه الفنية) مجالا تطبيقيا لأنه — في ما يبدو — يتعامل مع الإحصاء بوعي كبير، ويعلن منذ البدء أن مسالة الاستعانة به في هذا المجال قضية خلافية يراها بعضهم "ضرورة لازمة" فيما يراها آخرون "خطة غير سليمة ليس من ورائها كبير غناء"، معلنا أنه حاول الاستفادة مما ظنه صالحا[3].

وتتجلى هذه الاستفادة، بشكل خاص، في الفصل الأول من بحثه (التشكيل الموسيقي وتطوره)، وبالذات في قضية البحور التي استعملها الشعراء، حيث فصل دواوين الشعر العمودي عن دواوين الشعر الحر، ثم راح — في المرحلة الأولى — يحصي عدد الأبيات من كل بحر في كل ديوان على حدة يستخرج النسب المئوية لكل بحر في كل ديوان، ثم راح يجمع هذه النسب المئوية الجزئية للوصول إلى النسبة المئوية العامة؛ حيث انتهى إلى أن البحر الكامل يحتل الريادة بنسبة (70.96 %)، يليه الخفيف (64.57 %)، ثم الرمل (59.77 %)،...إلخ.

1 – بيير غيرو: الأسلوب والأسلوبية، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، حلب، د. ت، ص86.

2 – صالح مفقودة: نصوص وأسئلة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2002، ص 63.

3 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1985، ص 13.

وفي المرحلة الثانية تعذر عليه إحصاء الجمل الشعرية في القصائد الحرة فلجأ — خلافا للمرحلة السابقة — إلى إحصاء عدد القصائد في كل ديوان، ثم استخراج نسبة كل بحر من كل ديوان، ثم جمع النسب المئوية الجزئية لاستخراج النسبة المئوية العامة، فلاحظ أن الرجز يحتل الريادة الإيقاعية بنسبة (19.75 %)[1]...

وبعدها يسعى إلى تفسير هذه العمليات الإحصائية الشاقة وتبريرها بالربط — على الخصوص — بين الوزن العروضي وخصائصه الموضوعاتية، بطريقة لا تختلف عما فعله حازم القرطاجني في "منهاجه" منذ قرون، وإن كانت هذه المسألة — في ذاتها — تأخذ طابعا إشكاليا (لعل الدكتور عز الدين إسماعيل هو أكبر المعارضين لهذه الفرضية)، لينتهي إلى نتائج طيبة في خصوص تطور الإيقاع الوزني في الشعر الجزائري الحديث، لا أعتقد أنه يمكن الوصول إليها بغير الإجراء الإحصائي.

لكن أول ما يؤخذ على هذه العمليات الإحصائية الشاقة هو أنها تعوزها الدقة، ولا أدل على ذلك من أن: جمع معظم النسب في الأخير — للتأكد — لا يفضي إلى النسبة المئوية الكاملة (100 %)، وكان يمكن أن نتغاضى عن ذلك لو كان الإحصاء صحيحا بذاته قبل استخراج النسب المئوية؛ فإذا عدنا إلى إحصائه وزن المتدارك في شعر التفعيلة — على سبيل المثال — نجد أن (4+3+4+2 = 19؟)[2]. والصواب طبعا هو 13.

كما عاودنا مراجعة بعض الدواوين التي أجرى الإحصاء عليها، وكررنا العمل الإحصائي من جديد، فألفيناه وقع في أخطاء إحصائية فادحة؛ من ذلك ديوان (ما ذنب المسمار يا خشبة) لحمري بحري، الذي أورد الأرقام الآتية بشأنه:

1 – نفسه، ص 245 إلى غاية 272.

2 – محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، ص 272.

الرجز (11 قصيدة)، الرمل (07)، المتقارب (08)، المتدارك (04)، وبمعاودة الإحصاء مثنى وثلاث ورباع، تبين لنا أن الصواب هو التالي: الرجز (11)، المتقارب (08)، المتدارك (05)، الرمل (05)، إضافة إلى قصيدة واحدة مزج فيها الشاعر بين وزني الرمل والرجز، هي قصيدة (اتهامات جديرة بالتفكير)[1].

وعدنا إلى ديوان (انفجارات) لأحمد حمدي، الذي علق عليه بأنه يتضمن "ثلاث قصائد لا يمكن حصرها تحت بحر معين"، كما علق على ديوانه الآخر (قائمة المغضوب عليهم)، في هامش الجدول، بأنه يتضمن "ثماني مقطوعات بلا وزن معين"!، فوجدنا الديوان الأول يتضمن ثلاث قصائد عمودية مكتوبة أو موزعة توزيعا حرا، هي قصيدة "أغنية" (من وزن البسيط)، وقصيدة "غزل" (من وزن السريع)، وقصيدة "في مقلتيك" (من وزن الطويل)، وقد تفطن الناقد للقصيدتين الأولين، بينما زل ميزانه مع القصيدة الثالثة فعدها مما لا وزن له ! وهذا مقطع من القصيدة:

"في مقلتيك

حلاوة الشعر

والحب

والأحلام

والسحر

وبراءة عيدية

1 – حمري بحري: ما ذنب المسمار يا خشبة، ش. و.،. ت. الجزائر، **1981**، ص **67**. ووجه الخطأ – في ما يبدو – أن الدكتور ناصر قد اكتفى بقراءة المطلع " الرملي" للقصيدة (ذات صبح كنت أمشي...)، ناسيا المقاطع "الرجزية" اللاحقة (بين الدموع المالحة / أوقفني وقال...) !.

كبرت في عمقها

أرجوحة الكبر

وتوثب الآهات

في شغف

يخضر في بعديهما

يغري..."[1]

وبحس موسيقي بسيط يمكن إعادة تصفيف هذا المقطع في ثلاثة أبيات عمودية من وزن الكامل "الأحذ":

"في مقلتيك حلاوة الشعر	**والحب والأحلام والسحر**
وبراءة عيدية كبرت	**في عمقها أرجوحة الكبر**
وتوثب الآهات في شغف	**يخضر في بعديهما يغري"**

والخطأ نفسه يتكرر مع قصيدة "قيثارة الرعد"[2] التي رأى الناقد أنها "بلا وزن معين"، والصواب أنها قصيدة عمودية من وزن الطويل، وزعها الشاعر توزيعا حرا.

هذه – إذن – جملة أخطاء أودت بالناقد إلى أخطاء إحصائية من شأنها أن تخلط حساباته وتفاسيره!.

ومن جملة المآخذ الأخرى التي يمكننا أن نأخذها على عمل الناقد ما يأتي:

- إن الناقد يفصل بين الشكلين العمودي والحر، في عمله الإحصائي، على أساس أن صورة الوزن تتغير إذا انتقلت إلى الشكل الحر، وتصبح على حد رأيه

1 – أحمد حمدي: انفجارات، ش.و.ن.ت، الجزائر، د. ت، ص **59**.

2 – أحمد حمدي: قائمة المغضوب عليهم، ش.و.ن.ت، الجزائر، **1980**، ص **75**.

"مجزوءة" (والمصطلح هنا بحاجة إلى مراجعة – حسب رأيي – لأن السطر الشعري الحر لا يتحدد بعدد ثابت من التفعيلات، ومن هنا يصعب القول بأنه مجزوء)، إلا أنه يطابق بين البيت التام والبيت المجزوء فعلا (ما حذف عروضه وضربه) في القصائد الكلاسيكية (العمودية)، مع أن الصورة الإيقاعية للبيت تتغير كذلك في حالة مجيئه مجزوء.

– إن إحصاء الأوزان على مستوى الأبيات لا على مستوى القصائد – كما فعل مع الشعر العمودي – لا يخلو من تضليل، لأنه يجعل وزنا واحدا (كالمتقارب) في قصيدة واحدة لمفدي زكريا (إلياذة الجزائر) يتفوق على كل الأوزان في عشرات القصائد من ديوانيه (اللهب المقدس) و(تحت ظلال الزيتون)، لا لشيء إلا لأن القصيدة طويلة جدا، وهو أمر مبالغ فيه لأننا في الحقيقة بصدد إحصاء التجارب الإيقاعية (الحالات الشعورية) لا الحالة الواحدة في امتدادها.

– إن الناقد يعد القصيدة الواحدة التي يمزج فيها الشاعر بين ثلاثة أوزان مثلا عبارة عن ثلاث قصائد مستقلة، كما فعل مع قصيدة عمر أزراج (يوميات مغترب يمزق الخريطة)[1] التي تتشكل – كما وقفنا عليها في الديوان – من 12 مقطعا متجانسا، وتتوزع إيقاعيا بين أربعة أوزان (المتقارب، الرجز، المتدارك، الرمل)، حيث عدها 12 قصيدة مستقلة !، وكذلك فعل مع قصائد كثيرة لأحمد حمدي وعبد العالي رزاقي، وفي ذلك تعسف وإلغاء لنمط من أنماط التجريب الإيقاعي في القصيدة الجديدة.

– إن الناقد يقصي، دون مبرر، بعض المجموعات الشعرية من عمله الإحصائي رغم اعتماده إياها ضمن مدونة البحث ("فصول الحب والتحول" لمحمد

1 – عمر أزراج: وحرسني الظل، ط 2، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1981، ص 73.

يلي و"تحزب العشق يا ليلى" لعبد الله حمادي مثلا)، ومن شأن الأحكام التي نهى إليها ألا تصدق على هذه المجموعات المقصاة، وهنا يقع التضاد بين "العينة" إطار المعاينة" فينتج "التضليل الإحصائي" كما يقول المختصون.

وبعيدا عن محاولة الدكتور ناصر هذه، يمكن أن يكون الدكتور مرتاض أكثر النقاد الجزائريين اعتدادا بوظيفية الفعل الإحصائي، منذ ضربه الصفح عن المناهج التقليدية وسيره في ركاب النقد الألسني الحداثي، حيث ظل أمينا له وملتزما به في جل ممارساته التطبيقية مع درايته بعواقبه الوخيمة أحيانا !.

فما موقف عبد الملك مرتاض من كل هذا؟!.

لقد آمن الناقد مبكرا (مذ أدرك عهد النقد الجديد) بأن "الإحصاء يساعد على الحصر والملاحظة الدقيقة لظاهرة أدبية معينة"[1]، ومع إيمانه أيضا بأنه "ليس في كل الأحوال صالحا لأن يكون منهجا سليما"[2]، فإنه ظل يعده في مقام دراسة البنية النصية، "الأداة الأولى للمعرفة الألسنية، لأننا بمعرفتها أجزاء الوحدات ومم تألفت، نكون قد عرفنا، بشكل أو بآخر، خصائص هذه الوحدات؛ وهي معرفة تفضي بنا إلى حصر الخصائص الألسنية لنسج الخطاب"[3].

وفي ضوء ذلك، راح يتظاهر أمام بنية النص بروح بنيوية تستنيم إلى معطيات الإجراء الإحصائي استنامة مطلقة، عبر مجمل ما ألفه من كتب نقدية

1 – عبد الملك مرتاض: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، مجلة (الآداب)، بيروت، السنة 29، العددان 11 و12 نوفمبر – ديسمبر 1981، ص 83.

2 – عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، 1986، ص 37.

3 – نفسه، ص 37.

مثال مساره الحداثي المتواصل، فكان – ولا بد – أن يقع في بعض المغالطات التي لم يفطن لها إلا في كتابه (تحليل الخطاب السردي) الذي كان قمة وعيه بنفعية الإحصاء ومخاطره.

فقد شاطر (غريماس) بعض الرأي حين نعى على الإحصاء أن يكون إجراء منهجيا سليما يستنام إلى نتائجه، ولكنه عارضه في بعض ذلك "لأن غياب الإحصاء في بعض الأطوار المعينة أسوأ بكثير من حضوره"[1]، متسائلا: "كيف يكون الإحصاء ذا دلالة في علمي الاجتماع والسياسة، حول رصد ظاهرة معينة أو دراستها، ثم لا يكون كذلك في قضايا الأدب؟ أم أن الأدب ظاهرة غير اجتماعية فيرفض المنهج الإحصائي؟"[2]. ليشير إلى بعض مغالطاته، معترفا – في ذات الوقت – بأنه قد اقترف شيئا منها في ممارسات نقدية سابقة: ".. إن المنهج الإحصائي لا يخلو من مغالطة منهجية حين يعمد إلى جملة من الألفاظ التي يصطنعها كاتب من الكتاب مثلا، مجردة عن سياقها الدلالي؛ كأن يجيء إلى الظلام، أو الموت، فيحصيها عددا في نص ما؛ ثم يبني على ضوء العدد الذي يتوصل إليه حكما نقديا، وإنا لنعتلم أن اللغة ليست ألفاظا جوفاء، ولا طائرة في الهواء عبثا، ولا شاردة في الفضاء سدى (...) وإنما هي سياق وتراكيب وانزياح وتوتر، وهلم جرا.. من أجل ذلك لحنا نحن لهذا الضعف الإجرائي الذي كنا ارتكبناه، نحن أنفسنا، في أعمال أخراة لنا سابقة..."[3].

أما مكمن الإفادة من الإجراء الإحصائي، في نظر الناقد، فيبدو "في جملة من المواقف، للكشف أسلوبيا عن لغة المؤلف، أي معجمه الفني واستنصاص هذا

1 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص26.

2 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 27.

3 – نفسه، ص 27.

المعجم، كما نجد الإحصاء جديرا بالكشف عن درجة القدرة اللغوية للكاتب الذي ندارس أدبه لدى تعامله مع مواقف مختلفة معينة من وجهة، ومتشابهة من وجهة أخراة. وهل تراه يصطنع كليشيهات جاهزة للتعبير عن تلك المواقف المتشابهة، أم أنه يجتهد في إفراد كل موقف متوتر بلغة متوترة تلائم ذلك الموقف"[1].

لينتهي، من هذا الجدل كله، إلى موقف قاطع مفاده أن "مغالطة الإحصاء إن وقعت، فستكون ألف مرة، أهون من مغالطة الملاحظة القائمة على نفسها؛ أي القائمة على الهواء أو على الانطباع القائم على مجرد تمثل الذات لشيء قد لا يكون، في حقيقته، موجودا البتة!"[2].

لكن، كيف – ترى – تعاطى مرتاض هذه المفاهيم على المستوى التطبيقي؟!...

لعل اللافت للنظر في تجربة الناقد مع الإحصاء، هو أنه لا يكل ولا يمل ولا تثنى عزيمته "العلمية" أمام مشقة العمل الإحصائي وما تقتضيه من ثقافة رياضية ودقة علمية، وجهد عسير (كان يمكن أن يكون غنيا عنه!)، ولكنه كان يتجشم كل ذلك، ويعنت نفسه بتقديم جرد حسابي شاق في جل دراساته، ولا يكتفي بهذا؛ بل يتجاوزه إلى صياغة هذا الجرد في نسب مئوية، وقولبته في معادلات رياضية ورسوم بيانية، قبل أن يصل إلى صلب الموضوع، وهو تحديد دلالات هذا الجرد الأولي المضني. إنه أكثر النقاد المعاصرين كلفا بالإحصاء وتلذذا به وبنفعيته، إن لم يكن أكثرهم على الإطلاق !، وهو من أكثرهم إفادة منه وسقوطا في أخطائه، على ما يبدو.

1 – عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ص 28.

2 – نفسه، ص 29.

وإن الوقوف على إيجابياته ومعايبه – في كل دراساته – لمن الصعوبة بمكان، ولذلك سنجتزئ بأجزاء مما كان له خوض فيها.

لقد بدا لنا أن أكثر البنى النصية عرضة للإجراء الإحصائي، عنده، هي البنية الإفرادية في مستوى لغة النص، إذا تعلق الأمر بعمل شعري، وضبط الشخصية الرئيسية والشخصيات المساعدة، إذا كان بصدد دراسة عمل سردي.

فقد تساءل على سبيل المثال – في مستهل وقوفه على البنية الإفرادية لإحدى قصائد عبد العزيز المقالح: "ما هي البنى الطاغية في نص قصيدة "أشجان يمانية"؟: الأفعال أم الأسماء؟ ثم من الأسماء ماذا يطغو فيها: النكرات أم المعارف؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها: الماضية أم الحاضرة أم المستقبلة؟ ثم بماذا كانت الوحدات تبتدىء في نسجها عبر الخطاب الشعري؟..."[1]، ولأن الإجابة عن مثل هذه الأسئلة لا تنفتح سدى فقد عمد إلى الإحصاء كوسيلة لابد منها، وقد قدم له العمل الإحصائي هذه الأرقام (التي نسلم بصحتها رغبة عن طرح إشكالية الخطأ الإحصائي!):

"الأسماء الكاملة (المعرفة بـ: "أل"): 117.

الأفعال: 98.

وهي تتوزع – داخليا – على النحو التالي:

الماضي: 31.

المضارع: 62.

الأمر: 05.

1 – بنية الخطاب الشعري، ص 37.

والأبيات المبتدئة بفعل ماض: 28.

والمبتدئة بمضارع: 36.

المبتدئة بأمر: 04"[1]

ثم راح يعلل طغيان الأسماء على الأفعال بأن "النص بقدر ما يحرص على الحركة الحديثة كان يشرئب إلى إثبات الحال. فـ (عطش النهر) وصف حال أو إثباتها، على حين أن (عذبني) حركة حدثية تنتهي بانتهاء حديثها.."[2] كما علل تواتر الأفعال في النص (مضارع فماض ثم أمر) بأن "المبدع ينطلق في التفكير الذي يجسده إلى خطاب – أبدا – من حاضره، ثم كثيرا ما يعود إلى الماضي لأنه جزء منه، ومرتبط بحياته، وخزان لذكرياته، أما المستقبل فلا يلتفت إليه إلا توهما وتخيلا، أو تأملا وترجيا..."[3].

وكذلك فعل مع نص لأبي حيان التوحيدي، في كتابه (النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟)[4].

وعلى تقديرنا لهذا المجهود الإحصائي الشاق، فإننا نسجل عليه كثيرا من المآخذ (إن لم نشكك في جدواه أصلا !)، بناء على جملة من الأسباب (النحوية) الموضوعية التي سنوضحها فيما يلي.

1 – بنية الخطاب الشعري، ص 38.

2 – نفسه، ص 39.

3 – نفسه، ص 40.

4 – النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 68.

يشترط علماء الإحصاء في وحدات المجتمع الإحصائي (و هي هنا البنية النحوية لقصيدة المقالح) أن تكون "معروفة بصورة واضحة بحيث يمكن تمييزها عن غيرها من الوحدات"[1]، والواقع أن هذا الشرط غير متوفر حتى بين الوحدات ذاتها، انطلاقا من معطيات الدرس النحوي العربي الذي يصعب التمييز – ضمنه – بين هذه الوحدات حد الاستحالة، وذلك راجع إلى ما يلي:

1. عدم اتفاق الدارسات النحوية العربية على تقسيم ثابت للفعل، ولعل الخلاف التقليدي بين المدرستين البصرية والكوفية – في هذا الشأن – أمر ذائع مشهور؛ فالأولى تقسم الفعل إلى ماض ومضارع وأمر، والثانية تلغي القسم الثالث (الأمر) وتعوضه بقسم آخر تسميه (الفعل الدائم) وهو نظير ما يعرف عند البصريين باسم الفاعل واسم المفعول. وحتى إذا سلمنا – مع الناقد – باعتماد هذا التقسيم البصري، فإننا لن نسلم من بعض الأخطاء؛ ولعل ورود تركيب كهذا، في نص القصيدة: (فلتقرأ أقدام النهر تذاكرها ولنتوقف...)، يزيد المسألة تعقيدا؛ فظاهر المقطع يحيل على فعلين مضارعين (ويبدو أن الناقد قد عمل بهذا)، أما دلالة الفعلين (و لاسيما أنهما مسبوقان بلام الأمر) فتحيل على فعلي أمر، ويبدو أن حملهما على الأمر أدنى إلى منطق النص من حملهما على المضارع المجزوم.

2. أثبت الدرس النحوي الحديث (الدكتور مهدي المخزومي)، استكمالا للرأي الكوفي، بأدلة لا تكاد تدع مجالا للشك، أن صيغة (اسم الفاعل) تجري مجرى الفعل ولا تختلف عنه في شيء، إذا استعملت في التركيب متصلة بشيء بعدها[2]؛ فاسم الفاعل في قولي: أنا قاتل أبيك، يحيل على دلالة زمنية ماضية، وفي قولي: أنا

1 – عبد العزيز هيكل: مبادئ الأساليب الإحصائية، ص 27.

2 – مهدي المخزومي: في النحو العربي – نقد وتوجيه، ط 1، منشورات المكتبة العصرية، صيدا – بيروت، 1964، ص 125.

قاتل أباك، إحالة على المستقبل. ومن الإجحاف بمثل هذه الصيغ أن تلحق بالاسم!....

3. تباين نظرة المدارس النحوية إلى الصيغة اللغوية الواحدة؛ ومن ذلك أن صيغة (ما أفعل) هي صيغة اسمية عند الكوفيين (بدليل قابليتها للتصغير)، وهي صيغة فعلية ماضية عند البصريين (بدليل اتصال نون الوقاية بها مع ياء المتكلم)!، وأن صيغتي (نعم وبئس) هما فعلان عند البصريين (بدليل قبولهما تاء التأنيث الساكنة)، وهما اسمان عند الكوفيين (بدليل قبولهما دخول حروف الجر عليهما)!،... فأي موقف يقف العمل الإحصائي تجاه مثل هذه التراكيب لو صادفها في نص ما؟! وأي صنيع يصنع مع ما يسمى بالأفعال الشاذة (و خاصة أسماء الأفعال)، هل يحملها على الفعلية أو على الاسمية، وهو مضطر إلى أن يقف موقفا لا وسطية فيه؟!.

4. إن الناقد، في عمله الإحصائي السابق لا يعد في عداد الأسماء إلا الاسم الكامل (المعرف بـ: "أل")؛ فهو يقصي – بغير مبرر- الظروف والنكرات والضمائر وأسماء الإشارة...، وحق لها أن تنضاف إلى الأسماء، لأنها تحمل الكثير من الخصائص الاسمية. ولو فعل ذلك لعدل عما انتهى إليه من وجود بعض "التوازن الألسني" بين الأسماء والأفعال في النص!

5. إن التقسيم الثلاثي للزمن النحوي (و الذي يصطنعه الناقد في عمله الإحصائي) قد أجحف بحق بعض التراكيب، كتلك المسبوقة بفعل الكينونة الناقص أو بحرف التحقيق (قد)، أو بهما معا. وهو نظير ما يعرف عن الفرنسيين بـ (*L'imparfait*) و(*Le plus-que-parfait*).

يتجلى هذا الإجحاف عند وقوفنا على قول أبي حيان، في نصه الذي أجرى عليه الناقد الإحصاء. (..كانت الجبال تقشعر، والأودية تنضب، والغدران تجف،

(الرياض تقف، والأغصان تحسو، والبلاد تقسو...)، فالعمل الإحصائي يظهر لنا وجود فعل ماض واحد (ناقص) مقابل ستة أفعال مضارعة!، ولكن الدلالة الزمنية الفعلية في النص أمر مناقض؛ حيث يبدو – دون إحصاء – أن استمرارية هذه الأفعال المضارعة لا تجري إلا في الماضي، على اعتبار أن أولها مسبوق بفعل الكينونة الماضي الناقص، وكل التراكيب الموالية تجري مجراه، لأنها معطوفة عليه.

6. بعدما يقسم الناقد النص إلى أسماء وأفعال وفقا لمجريات العمل الإحصائي يسعى إلى تحديد دلالة النسب الإحصائية، بافتراض متعسف يقوم على أن الفعل يدل على حدث ويحيل على زمن، بينما يجرد الاسم من أي دلالة زمنية ؛ انطلاقا من أن قصارى الاسم أن يصف حالا أو يثبتها، كما يفعل النحويون التقليديون. والواقع أن الاسم كذلك لا يخلو من دلالة على الزمن؛ والغريب في أمر الناقد أننا ألفيناه – في مقام آخر – ينظر إلى قول القائل: (الشجرة الوارفة الظلال)، والمشكل – أصلا – من ثلاثة أسماء، على أنه ذو "دلالة زمنية لا تقل زمنية عن دلالة الأفعال والأدوات التقليدية للتعبير عن الأبعاد الزمنية في أكثر من شكل من أشكالها"[1]!!!.

7. إن الصيغة الصورية للفعل لا تفي – بالضرورة – بدلالاته الزمنية الحقيقية؛ فهناك أفعال ماضية شكلا، ولكنها قد تقع في غير الزمن الماضي (مثال: رحمك الله)، وهناك أفعال مضارعة ولكنها قد تدل على الماضي (إذا كانت مسبوقة بـ "لم" و"لما" الجازمتين)، وهناك أفعال ماضية ولكنها لا تدل على زمن معين، بل إنها مؤهلة للوقوع في جميع الأزمان (أفعال الجملة الشرطية مثلا)، ومثل ذلك ما نجده في قصيدة المقالح نفسها:

(كلما قلت: إن هواهم سيقتلني

ركضت نخلة الجوع في ليل منفاي

1 – الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب – الدار التونسية للنشر، الجزائر – تونس، 1989، ص 77.

فانتفض العمر

وارتعشت في الضلوع دفوف الحنين)

فالواضح أو ورود الأفعال (قلت، ركضت، انتفض، ارتعشت) ماضية لم يكن إلا استجابة للقاعدة النحوية التي تشترط في شرط "كلما" (وهو هنا الفعل "قلت") وجوابه (و هو الفعل "ركضت"، أما الفعلان الباقيان فهما معطوفان على جواب الشرط) أن يكونا ماضيين، أما الدلالة الزمنية الحقيقية لهذه الأفعال فهي مائعة، ويمكن أن تحيل على أي زمن، ليس شرطا أن يكون ماضيا....

هذه جملة من المعطيات، نسيها الناقد أو تناساها، فكان أن أهدر مجهودا إحصائيا جبارا لغاية لا طائل منها، إن لم تكن منافية – أصلا – لمنطق النص الذي درسه!.

أما الموطن الآخر الذي يعول الناقد فيه – كثيرا – على الإحصاء، فيكمن في تحديد المراتب السردية وتمييزها من سائر الشخصيات.

فقد احتكم، في هذا الشأن، إلى الإجراء الإحصائي، أثناء وقوفه على شخصيات حكاية (حمال بغداد)؛ حيث قام بإحصاء تواترات ذكر كل شخصية عبر نص الحكاية، على افتراض أن "تواتر الذكر يجب أن يكون دليلا على شيء ما، أي دليلا على العناية التي خص بها المبدع العربي الشعبي هذا الكائن الورقي، ثم دليلا آخر على أن الشخصية بفضل ذلك، صاحبة دور عظيم في نفسها من حيث هي، ثم ذات دور آخر في توليد شخصيات أخرى، إما بالخضوع وإما بالمناورة"[1]، لينتهي إلى ترتيبها – بحسب تواتر ورودها – على هذه الصورة[2]:

1 – عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص 57.

2 – نفسه، ص 58.

شخصيات مركزية

الصبية (صاحبة الدار)	87 :
الصعلوك الثاني	67 :
الحمال	56 :
هارون الرشيد	52 :
الصعلوك الأول	46 :
الصعلوك الثالث	42 :
الدلالة	40 :

شخصيات ثانوية

العفريت (جرجيس)	37:
الكلبتان (المرأتان المسعورتان)	35 :
جعفر البرمكي	29 :
مسرور	17 :
الصبية المختطفة	13 :
شهرزاد	10 :

شخصيات بدون شأن

الرايس	10 :
الوزير	09 :
التاجر	05 :
الخياط	05 :
العفريت (الثعبان)	03 :

تبتدئ إشكالية الإحصاء – في هذا المقام – من خلال تشكيك الناقد ذاته في جدوى مثل هذا الإجراء !؛ إذ يقرر أن "كثرة التواتر لا ينبغي لها أن تكون مقياسا متفقا عليه في عد الشخصيات المركزية وغير المركزية"[1]، وإن كان ذلك كذلك، فما الجدوى وما الغاية من مثل هذا السلوك الممض؟! ثم ما المعيار الذي احتكم إليه في الفصل بين الشخصيات المركزية والشخصيات الثانية؟ إن كان هو العمل الإحصائي، فإن فارق 03 درجات بين الدلالة (آخر شخصية مركزية) والعفريت (أول شخصية ثانوية)، لا معنى له أمام فارق 07 درجات بين الصعلوك الثاني والحمال؟! وكيف يكون الصعلوك الثاني أهم مرتبة من الحمال (لمجرد أن اسم الأول كان أكثر تواترا من الثاني على لسان الراوية شهرزاد)، مع أن الحكاية – وخاصة في لياليها الأولى – ترتكز بصورة واضحة على شخصية الحمال، ومع أن الناقد يؤكد ذلك – ضمنيا – حيث عنون الحكاية بـ (حكاية حمال بغداد)، ولم يعنونها بـ (حكاية الصعلوك الثاني)؟! ثم كيف يتساوى كل من شهرزاد والرايس على سلم التواتر الإحصائي، وبعده يفترقان حين يصف الشخصية الأولى بالثانوية، بينما يصف الثانية بأنها "شخصية بدون شأن"، وكلتاهما تتواتر 10 مرات؟!!!...

هذه أسئلة منهجية تطرح نفسها بإلحاح، ولا جواب لها سوى أن الإحصاء لا يمكن أن يقف موقفا قاطعا يحتكم إليه في تعيين المرتبة السردية للشخصية. وقد أعاد مرتاض مثل هذا الصنيع، حين درس شخصيات رواية (زقاق المدق) لنجيب محفوظ، والتي تناهز العشرين شخصية، أراد أن يحدد مراتبها السردية فلم يجد بديلا للعمل الإحصائي؛ حيث قام بإحصاء تواتر ذكر كل شخصية (في نص روائي مطول كهذا!)، آخذا في الاعتبار عنصرين اثنين لا ثالث لهما:

1 – عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، ص 58.

"1. الاسم الصريح أو ما يعادله في السياق مثل السيد، أو الرجل، أو المرأة، أو الشاب، أو الفتاة، وهلم جرا.

2. الصفات التهجينية عند الشتم والذم، والصفات التعظيمية عند الإطراء والمدح"[1]

ليهتدي – بفعل ذلك – إلى تصنيف (حميدة) شخصية رئيسية في الرواية لأنها صاحبة أقصى درجات التواتر (280 مرة)، إضافة إلى نتائج أخرى في خصوص المفارقة بين الشخصيات المذكرة والشخصيات المؤنثة، يبسطها الناقد بلغة الرياضيات دون أن يحدد أبعادها الدلالية!.

ويبدو أن هذا الإجراء – بدوره – لا يخلو من مغالطات، يمكن أن نشير إلى بعضها فيما يلي:

1. إن معظم الدراسات السابقة التي تناولت الرواية قد اتفقت على أن (حميدة) هي الشخصية الرئيسية فيها، من غير أن تتكلف مشقة الإحصاء. ومعنى ذلك أن الفعل القرائي (وما يقتضيه من ملاحظة لسير الأحداث ومراكز ثقلها) قادر – بنفسه – على تحديد المرتبة السردية للشخصية في النص.

2. إن الاعتداد بالأسماء الصريحة وبعض الصفات، والاكتفاء بهما – وحدهما – في مجرى العمل الإحصائي، عمل ناقص ومغالط؛ لأنه يقصي عناصر أخرى أجدر بالاعتداد، وهي عامة (المعارف)* النحوية، وعلى رأسها (الضمير) الذي هو أعرف المعارف، كما يقول النحويون، ولسنا ندري ما مصير مثل هذا

1 – تحليل الخطاب السردي، ص 142.

* – يشير الدرس النحوي العربي إلى 06 معارف، مرتبة على التوالي: الضمير، العلم، اسم الإشارة، الاسم الموصول، ذو الأداة (المعرف بـ "أل"، المضاف إلى أحد المعارف الخمسة (و رتبته كرتبة ما أضيف إليه)

الصنيع الإجرائي (الذي يصطنعه الناقد) لو تعلق الأمر بنص سردي يشكل الراوي نفسه شخصيته الرئيسية، وليس شرطا أن يفصح الراوي عن اسمه، بل غالبا ما يختفي وراء الضمائر الظاهرة منها والمستترة؟!

3. إن هذا الإحصاء يدلنا على أن شخصية (المعلم كرشة) قد تواترت 250 مرة، وأن شخصية (فرج إبراهيم) قد تواترت 93 مرة فقط، ومع ذلك فإن الناقد ذاته يعترف بأن "شخصية مثل فرج إبراهيم على عدم ظهورها كثيرا على مسرح الحيز النصي إلا أنها حولت مجرى السياق السردي: إذ بفضلها وقع الانفجار في زقاق المدق؛ بينما شخصية المعلم كرشة تصنف إحصائيا في المرتبة الثانية بعد حميدة، ومع ذلك لم يكن لها كبير شأن في المسار السردي"[1]!، ومعنى ذلك – منطقيا – أن كثرة ترداد الشخصية ليس دليلا قاطعا على مركزيتها.

لذلك يعترف الناقد، في الأخير، بأن ترتيب الشخصيات – بناء على تواترها الإحصائي – لا يخلو من مغالطات، ويستدرك ذلك فيستعيض عن الإجراء الإحصائي بملاحظة الأهمية الوظيفية التي يسندها النظام السردي إلى الشخصية. أما فائدة الإحصاء الوحيدة، في هذا الموطن، فهي "أنها استطاعت أن تكشف عن هذه المغالطة"[2]! على حد تعبير الناقد، وهو اعتراف – في الوقت نفسه – بإهدار للوقت والجهد، كان يمكن أن يكون غنيا عنه!

ومن بين المغالطات الإحصائية الأخرى التي عثرنا عليها في دراسات مرتاض أنه سحب عينة صغيرة نسبيا (53 قصيدة) من مجتمع إحصائي أكبر (الشعر الجزائري الحديث: 1920 – 1954)، ثم أجرى عليها إحصاء إيقاعيا، قاده إلى

1 – تحليل الخطاب السردي، ص 143.

2 – تحليل الخطاب السردي، ص 147.

أن خمسة بحور شعرية (المديد، البسيط، الطويل، الكامل، المتقارب) هي التي تستبد ببنيتها الإيقاعية (الوزنية)، فراح يعمم هذا الحكم على الشعر الجزائري الحديث برمته، ويؤكد صلة وطيدة بينه وبين الشعر الجاهلي[1]. ومعلوم أن "المقاييس المستنتجة من العينة لا يمكن أن تكون هي نفسها المقاييس الخاصة بالمجتمع، إذ لابد أن يوجد فرق بينهما"[2]، هذا الفرق يسميه الإحصائيون "الخطأ المعياري" أو "خطأ العينة"، ويتناسب هذا الخطأ عكسيا مع وحدات العينة (أي يقلّ بزيادتها ويزداد بقلتها).

وأخيرا، فإن الناقد قد سقط في جملة من المغالطات الإحصائية، الناجمة – أساسا – عن اغتصاب الوحدة البنيوية بدون مراعاة لحرمة السياق الذي ترد فيه، إلا أن إفادته من الإحصاء – في غير تلك المواطن – هي أكبر من أن يشار إليها.

وعلى العموم، فإن الإحصاء نعمة منهجية، لكنها قد تنقلب نقمة على النص المدروس إذا أساء الناقد استغلالها!....

1 – الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، ص 183.

2 – عبد العزيز هيكل: مبادئ الأساليب الإحصائية، ص 344.

المنهج الموضوعاتي

تتعدد تسميات هذا المنهج، فتتراوح بين (الموضوعاتية) و(التيمية) و(الظاهراتية) و(الغرضية) و(الأغراضية) و(الجذرية) و(المدارية)...، وقد ترد تسميته مردفة بوصف منهجي آخر، فيقال (الموضوعية البنيوية)، ولو أن الموضوعاتية (*Thématique*) ليست حكرا على البنيوية، بل هي منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية (الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية،...)، التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها.

وقد نشأ هذا المنهج في أحضان الفلسفة الظواهرية، وتغذى على أفكار الفيلسوف الفرنسي غاستور باشلار/*Gaston Bachelard* (1884- 1962)، الذي يشكل ((المصدر النظري لمفهوم ومصطلح النقد الموضوعاتي))[1] كما يقول أحد الدارسين، ونما وتطور، ابتداء من ستينيات القرن العشرين، في بيئة نقدية فرنسية أساسا.

حملت لواءه جماعة نقدية سمت نفسها (مدرسة جنيف:*Ecole de Genève*) آمنت بأن النص الأدبي عالم تخيلي (*Univers Imaginaire*) مستقل عن الواقع المعيش، يجسد وعي الناص.

(1) – سمير حجازي: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت، ص 147.

من أشهر أقطاب المنهج الموضوعاتي:

جون بول ويبر – *Jean-Paul Weber*، وجون بيار ريشار *Jean-Pierre Richard* (من مواليد 1922)، وجورج بولي – *Georges Poulet* (1902-1991)، وجون روسي – *Jean Rousset* (من مواليد 1910)، وجيلبار دوران – *Gilbert Durand* (من مواليد 1921)، وجون ستاروبنسكي *Jean Starobinski* (من مواليد 1920)،...

إن "المشكلة الجوهرية التي ينبغي أن تجابه التأويل الموضوعاتي هي إمكانية النجاح في الكلام عن الموضوعات أو الأفكار ضمن الأدب دون اختزال خصوصية الأدب، أي دون أن نحيله إلى مجرد نظام بسيط من الترجمة"[1]، وهي نفسها مشكلة أحقية الموضوعاتية بالانتماء إلى البنيوية في تقديرنا.

ذلك أنه إذا كانت الموضوعاتية – *Thématique* (أو حتى ما يسميه بعض الفرنسيين في سياقات استعمالية محدودة: علم الموضوع – *Thématologie*) هي الآليات المنهجية المسخرة لدراسة الموضوع في النص الأدبي، فما هو (الموضوع) أصلا؟ وكيف يمكن للبنيوية (المرتبطة عقلا ونقلا بالبنى والدوال والأشكال...) أن تتخذ إجراء منهجيا في دراسة المدلولات والموضوعات والأفكار والمضامين؟!...

تشير جاكلين بيكوش، في قاموسها التأثيلي[2]، إلى أن هذه الكلمة ((*Thème*)) كانت تعني – في القرن 13م – كل ما تعنيه كلمة ((*Sujet*)) (مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة، في العربية)، ثم تطورت – في القرنين 16م

1 - *Nouveau Dictionnaire Encyclopédique des sciences du langage, seuil , 1995, p. 640.*

2 - *Dictionnaire Etymologique du français ,le Robert , Paris , 1994 p. 231 (faire).*

و17م – لتدل على: امتحان مدرسي (*Composition Scolaire*)، وترجمة (*Traduction*)، وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن 17م، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن 19م؛ حيث ظهر كلمة الموضوعاتية (*Thématique*) في القرن ذاته.

هذا تحديد لغوي ودلالي عام، على أن الموضوع / *Thème* في مصطلحات "تحليل الخطاب" لدى دومينيك منغينو، الذي يورده مرادفا لمصطلح (*Topic*)، يتحدد في شكل من أشكاله بأنه "بنية دلالية كبرى *Macro-structure* (*sémantique*) للنص"[1]، كما يتحدد في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل "شبكة من الدلالات، أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب ما في عمل"[2]. وقد يكون مثل هذا الشكل قريبا من عالم التحليل النفسي كما هي الحال لدى جون بول ويبر الذي يورد الموضوع على أنه "الأثر الذي تتركه ذكرى من ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب"[3].

ويلاحظ أن التكرار سمة لازبة بالموضوع، ولازمة له، لا ينهض إلا عليها في مجمل تعريفاته؛ ومنها تلك التعريفات التي أوردها ميشيل كولو (*M. Collot*) في إحدى دراساته، نقلا عن نقاد آخرين كرولان بارث الذي يرى أن "الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي"[4].

1 - *Dominique Maingueneau: les termes clés de l'analyse du discours, seuil ,1996, p. 84.*

2 - *Les grands courants de la critique littéraire,seuil , 1996, p. 23.*

3 - *Ibid., p.23.*

4 - ميشيل كولو: النقد الموضوعاتي، تر. غسان السيد، مجلة (الآداب الأجنبية)، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، السنة 23، العدد 93، شتاء 1997، ص 35.

ويلاحظ (كولو) أن "ما يلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب ألا يخلط مع التكرار البسيط، كما في حالة الموضوع الموسيقي، يترافق تواتر الموضوع بتبدلات"[1]، وأنه إذن "تتحدد هوية الموضوع عبر مجموع تبدلاته الداخلية التي يجب على الموضوعاتية أن تشكل فهرستها: الموضوع ليس شيئا آخر غير مجموع هذه التبدلات أو على الأصح استخدامها"[2].

لينتهي إلى تعريف للموضوع على أساس أنه "مدلول فردي خفيّ ومادي، ويعبر عن العلاقة الانفعالية لكائن مع العالم الحساس، يظهر ضمن النصوص من خلال تكرار متجانس للتبدلات، ويشترك مع موضوعات أخرى من أجل بناء الاقتصاد الدلالي والشكلي لعمل ما"[3].

ومع كل هذه التحديدات، فإن "الموضوع فضفاض وشديد التفاوت"[4] على حد تعبير غريماس الذي راح يتساءل: ما الموضوع؟، علما أنه حين حاول الإجابة عن هذا التساؤل في معجمه السيميائي، كتب مادة ضافية عن الموضوعاتية (*Thématique*) والموضعة (*Thématisation*) والموضوع (*Thème*)[5]، لكننا لا نكاد نخرج منها بمفهوم واضح ومحدد للموضوع لارتباط تلك المادة بالسرديات وعلم الدلالة، وبعدها عن الإطار النقدي للمنهج الموضوعاتي.

1 – نفسه، ص **42**.

2 – نفسه، ص **42**.

3 – نفسه، ص **36**.

4 – مداخلة غريماس، ضمن (الموضوعية البنيوية)، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، **1983**، ص**14**.

5 - *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la Théorie du langage, Hachette livre, 1993, p. 393-394.*

وقبل تساؤل غريماس بنحو عشرين سنة، سبق لرائد النقد الموضوعاتي ج.ب. ريشار أن طرح السؤال ذاته في مطلع دراسته للعالم التخيلي لدى مالارميه، ملاحظا أن "لا شيء يبدو أكثر انفلاتا والتباسا من مفهوم الموضوع: (*Rien, semble-t-il, de plus fuyant et de plus vague...*)"[1]. وحين ابتغى أن يتجاوز هذه الصعوبة، راح يقتبس فقرة عن (مالارميه) يحدد فيها الموضوع، معلقا في مستهلها بأن مالارميه يربط الموضوع (*Thème*) بالجذر (*Racine*):"ما الجذر؟.. هو تجميع (*Assemblage*) لحروف وصوامت غالبا، تُبرز عدة كلمات من اللغة مشرَّحة (*Disséqués*)، مختزلة إلى عظامها وأليافها، منتزعة من حياتها المعتادة، بغية التعرف إلى قرابة سرية (*Parenté Secrète*) فيما بينها، في شكل أكثر اختصارا وأكثر اضمحلالا هو الموضوع"[2].

من هذا المنطلق، يقترح ريشار تعريف (الموضوع) على أنه "مبدأ تنظيمي محسوس، تصور أو شيء ثابت، يترع العالم - من حوله - إلى التشكل والامتداد. والأهم فيه هو هذه (القرابة السرية)، بتعبير مالارميه، أي هذه الهوية الخفية (*Identité cachée*) التي تتجلى في مظاهر متنوعة"[3].

ترى كيف تلقى الخطاب النقدي العربي مثل هذه المفاهيم ((الموضوعاتية)) المعتاصة؟!.

المؤكد، في البدء، أن هذا الخطاب قد تعثر في العتبة الأولى، وأخفق في العثور على المصطلح المفتاحي (المتفق عليه) الذي يتيح له الولوج المنظم إلى أعماق

1 - *Jean-Pierre Richard: l'univers imaginaire de Mallarmé, Edition du seuil, Paris, 1961, p. 24.*

2 - *l'univers imaginaire de Mallarmé*, p. 24.

3 – *Ibid., p. 24.*

المنهج النقدي، على نحو ما سنرى في هذا الجدول الذي يبدي تضاربا عربيا حادا في ترجمة المصطلح:

Thème	Thématique	مرجع الترجمة
التيمة		محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، 297/01. حميد لحمداني: سحر الموضوع، ص 22. يمنى العيد: فن الرواية العربية، ص 77، 79. عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص490. محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، ص 118.
تيمة	تيماتيكية	عثماني الميلود: شعرية تودوروف، ص 69.
تيمة	تيماتية	محمد العمري: ترجمة (البلاغة والأسلوبية)، ص120.
غرض	الغرضية	شكري المبخوت – رجاء بن سلامة: ترجمة (الشعرية)، ط 02، ص 93
	الأغراضية	توفيق بكار، أورده المسدي في: المصطلح النقدي، ص 66.
المعنى الرئيسي		معجم مصطلحات علم اللغة الحديث، ص 94.
	المنهج المداري	سامي سويدان (أبحاث في النص الروائي: 18، في النص الشعري العربي: 21، جدلية الحوار في الثقافة والنقد: 109).
مضمون	مضمونية	عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، ص179.

الجذر	المدرسة الجذرية	نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، ص 127.
	الجذرية	فؤاد أبو منصور، أورده فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 158.
	الاتجاه الثيمي	خلدون الشمعة: النقد والحرية، ص 48، 186، 187.
التيم	التيمية	سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 156.
	الموضوعاتي، الثيمي	سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، ص 11، 12.
محور		عبد القادر الفاسي: اللسانيات واللغة العربية، ص437.
الموضوعة		عبد الفتاح كليطو: الغائب، ص 28. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص161. خليل أحمد خليل: ترجمة (موسوعة لالاند الفلسفية)، 1449/03.
	الغرضية، المضمونية	عبد العزيز شبيل: ترجمة (مدخل إلى جامع النص)، ص 98.
الموضوع	الموضوعية	عبد الكريم حسن: الموضوعية البنيوية.
الموضوع	المنهج الموضوعي	عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ط 02، ص 13، 45، 46،...
موضوع، ساق، ترجمة		بسام بركة: معجم اللسانية، ص 201 - 202.

موضوع، غرض، قضية		مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص568.
فكرة، موضوع، قضية، تيمية، خيط		محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 117 - 118 (معجم).
	المنهج الثيمي (الموضوعاتي)	فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص 164.
	المواضيعية	جوزيف شريم، أورده: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 45.
	المواضيعية، الموضوعاتية نظرية الموضوعات	عبد الرحمن أيوب: ترجمة (مدخل إلى جامع النص)، ص 93، 100.
موضوع	موضوعاتية	محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، (المقدمة). شايف عكاشة: نظرية الخلق اللغوي، ج 03، ص 166.
موضوع (مدار)	موضوعاتية	سمير حجازي: معجم المصطلحات...، ص224.

يمكننا أن نقرأ هذا الجدول عبر الملاحظات الآتية:

1. لقد أسرف المعجم النقدي العربي إسرافا لغويا واضحا في تلقيه لهذين المفهومين بما يتجاوز عشر مقابلات عربية لكل منهما؛ فقد ترجمت كلمة (*Thème*) بما لا يقل عن 15 مقابلا: (تيم، ثيمة، تيمة، موضوع، موضوعة، غرض، مضمون، معنى رئيسي، جذر، محور، ساق، ترجمة، قضية، فكرة، خيط،...). كما ترجمت كلمة (*Thématique*) بما لا يقل عن 13 مقابلا: (التيماتية، الثيمية، التيماتيكية، الغرضية، الأغراضية، الجذرية، المضمونية، المنهج المداري، الموضوعية، المنهج الموضوعي، الموضوعاتية، المواضيعية، نظرية الموضوعات،...).

وهو دليل واضح على سوء الطالع الذي ابتلي به الفعل الاصطلاحي العربي في غياب التنسيق بين القائمين على هذا الفعل.

2. تزداد حال هذا الفعل الاصطلاحي سوءا كلما ازداد عدد المصطلحات الأجنبية التي تتجاور دلاليا مع كلمة (*Thème*)، من نوع: (*Objet, Sujet, Contenu, Racine, Radical, Motif,...*)؛ حيث وجدنا رضوان ظاظا[1] مثلا، ينقل كلمة (*Thème*) إلى "موضوع"، وينقل (*Objet*) إلى "غرض"!، وأن المسدي[2] الذي قابل (*Thème*) بـ "مضمون"، راح يجعل "المحتوى" مقابلا لـ (*Contenu*)، و"الموضوع" مقابلا لكلمتي (*Sujet, Objet*) في وقت واحد!.

وليس أدل على مثل هذا التداخل الصعب، من تعليق جورج طرابيشي، على هامش ترجمته لكتاب غارودي، بأن "لفظة *Sujet* الفرنسية تعني في آن واحد: الذات والفاعل والموضوع"[3].

1 – مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر. رضوان ظاظا، عالم المعرفة، الكويت، مايو / أيار، **1997**، ص**117-118**.

2 – قاموس اللسانيات، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، **1984**، ص **233**، **169**.

3 – البنيوية، تر. جورج طرابيشي، ط**3**، دار الطليعة، بيروت، **85**، ص **10** (الهامش **06**).

وفي المقابل رأينا أن هناك من ترجم مصطلح (*Thème*) وحده بخمسة ألفاظ اصطلاحية كاملة (كما فعل محمد عناني)، أو ثلاثة ألفاظ (كما هي الحال لدى مجدي وهبة وبسام بركة على السواء)، وهو ما يجعل قاموسا نقديا متخصصا يتساوى مع قاموس لغوي عادي يترجم الكلمة الواحدة بالأضعاف من أمثالها!..

3. مع الاحتفاء العربي الكبير بهذه المصطلحات الأجنبية المركزية وما يقع على محيطها الدلالي من مصطلحات أخرى، فإننا لم نجد – في حدود إلمامنا – من حام حول مصطلح "*Thématologie*" (وهو علم موضوعه "الموضوع"!)، باستثناء إشارة متأخرة أوردها سمير حجازي في معجمه الذي قدم لنا (علم الموضوعات) على أنه "مضمار دراسي ينطلق من رفض أي تصور تفسيري أو شكلي للأدب، باعتبار أنه موضوع تجربة ذات جوهر روحي"[1].

4. حاول بعضهم استعمال مصطلحات التيمة والفكرة والجذر والموضوع مع إدراك ما بينها من فروق جوهرية، ومحاولة البحث عن مسوغات لهذا الاستعمال أو ذاك، وكان الناقد العراقي نهاد التكرلي من أوائل الذي بادروا إلى ذلك حين قال:

"أطلقنا كلمة (جذر) على المصطلح الفرنسي (*Thème*) الذي يترجم عادة بالموضوع. والسبب في ذلك أولا أن كلمة جذر لها معنى خاص في المدرسة الجذرية الحديثة، يجب تفرقته عن كلمة موضوع. وثانيا لأن تعبير (جذري) أو (المدرسة الجذرية) يجنبنا استعمال كلمة (موضوعي) أو (المدرسة الموضوعية) بمعنى (عكس ما هو ذاتي). وقد استخدم النقاد التقليديون كلمة (جذر) منذ زمن طويل عندما كانوا يبحثون في نصوص كاتب معين عن (موضوع) عالجه أو عن فكرة

1 – معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 224.

تشغله وتظهر من خلال كتاباته. بينما النقاد المعاصرون عندما يبحثون عن الجذر يحاولون توضيح (شبكة منظمة من الأفكار الملحة) لدى هذا الكاتب"[1].

وبعدما يلاحظ أن (الجذر) يقترب من مفهوم (المركب) أو (العقدة) لدى فرويد، يميز – اعتمادا على ج. ب. ويبر – بين (الجذر) و(الفكرة الرئيسية) بأن الأول شكل رمزي عام والثانية ظاهرة لغوية متكررة[2].

وكذلك يميز محمد عناني – اعتمادا على جيرالد برنس – بين "الفكرة (*Thème*) والموضوع (*Motif*) (أو الموضوع الرئيسي -*Leitmotif*) على أساس أن الفكرة مجردة والموضوع مجسد..."[3].

5. هناك اختلاف في تعريب المصطلحات باختلاف اللسان المعرب عنه ؛ فالذين يعربون عن الفرنسية يستعملون (تيمة)، والذين يعربون عن الإنجليزية يستعملون الثاء المثلثة (ثيمة).

6. هناك ترجمات واردة في الجدول السابق، لا يسعنا إلا رفضها واستهجانها (من نوع: ساق، ترجمة، خيط)، لأنها ترجمات موضِعية، لا تفيد المراد إلا في سياقات محدودة، بعيدة عن الحقل المنهجي النقدي المقصود.

1 – نهاد التكرلي: اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1979، ص 127.

2 – نفسه، ص 129، 131.

3 – المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، مكتبة لبنان ناشرون – الشركة المصرية العالمية للنشر / لونجمان، 1996، ص 117.

7. ينفرد عبد الكريم حسن بالحرص على النسبة إلى المفرد (الموضوعي)، وتفادي النسبة إلى الجمع (الموضوعاتي، المواضيعي)، تحقيقا لقاعدة لغوية عتيقة، لم يعد لازما احترامها في الاستعمالات اللغوية المعاصرة، بل إن أشد المجامع اللغوية تزمتا أصبحت تبيح الخروج عنها تفاديا للالتباس الدلالي. ولا سيما أن (المنهج الموضوعي) الذي يصطنعه عبد الكريم حسن كثيرا ما يلتبس بما هو غير ذاتي، فيختلط الأمر علينا بين هذا المنهج الذي يدرس الموضوعات، وبين ثنائية (الموضوعي: *Objectif*) و(الذاتي: *Subjectif*) التي كثيرا ما تواجهنا في الفكر الفلسفي والاجتماعي.

8. يشيع (الغرض) و(الأغراضية) لدى عدد غير قليل من الدارسين، ومع ذلك نستبعد هذه الترجمة لأنها مرتبطة بمحمول مدرسي يصعب إفراغ دلالاته المحنطة، ثم إن (الغرض) يظل جامدا ومتفقا عليه، لأن التقسيم الغرضي (مدح، هجاء، غزل، وصف..) ثابت رغم اختلاف النصوص، أما (الموضوع) فيتغير بتغير النصوص. كما أن الدلالة اللغوية للغرض تفيد القصد والمرمى والمبتغى (أو ما تعود النقد المدرسي أن يجمعه في عبارة: يريد الشاعر أن يقول كذا !)، وهذا مفهوم مناهض لطبيعة الدلالة الأدبية التي ينفي النقد الجديد قصديتها المباشرة.

9. ينفرد سامي سويدان باستعمال (المدار) و(المنهج المداري)، وهو استعمال جيد في ذاته ؛ لأن المدار - لغة — هو موضع الدوران أو ما يجري عليه الأمر، وباستثمار دلالته في علم الفلك، يغدو كأنه الفلك الدلالي الذي يدور فيه النص، ولكن العيب الوحيد في هذا الاستعمال يظل كامنا في محدوديته التداولية.

10. من الصعب تعميم مصطلح (الجذر)، بالنظر إلى سياقاته الاستعمالية المحدودة ؛ واقتصاره - عموما — على البعد السيكولوجي للمنهج الموضوعاتي.

11. اعتبارا بما سبق، واعتمادا على ما يجيء، فإننا نفضل (الموضوع) و(الموضوعاتية) على سائر البدائل المصطلحية ؛ بالنظر إلى شهرتيهما واتساع نطاقهما الاستعمالي، والقدرة اللغوية للموضوع — في المعجم العربي — على الإحاطة بالمفهوم الغربي إلى حد بعيد ؛ حيث يدل الموضوع في (المعجم الوسيط) على ((المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه))[1].

يربط حميد لحميداني تجلي الموضوع في النص الأدبي ((من خلال سحره الخاص))[2]، وهو ربط هلامي لأن هذا (السحر الخاص) يظل بحاجة إلى تحديد !، بينما يتخذ آخرون من البنية اللغوية للنص قاعدة موضوعاتية ؛ كما فعل حسن جلاب في دراسته لـ(هاجس الذنب في شعر أبي القاسم السهيلي — دراسة موضوعاتية بنائية)[3]، وكما حاول أن يفعل محمد مرتاض في كتابه (الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري)[4] الذي رأينا — في مقام سابق[5] - أنه أخفق في احتواء الموضوع احتواء بنيويا، منذ البداية، حين فصل (الدراسة الموضوعاتية) عن الدراسة البنيوية (المعجم، الفضاء، الزمن، الصورة،..) ؛ حيث كان — في المرة الأولى — يلتقط الموضوعات التقاطا فكريا مجردا، وفي المرة الثانية يدرس البنى النصية بمعزل

1 – المعجم الوسيط، ط2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، د.ت، ص 1083 (وضع).

2 – حميد لحميداني: سحر الموضوع، منشورات دراسات سال، المغرب، 1990، ص 03.

3 – مجلة (دراسات سال)، عدد 02، شتاء 1987/ ربيع 1988، ص 91.

4 – محمد مرتاض: الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993.

5 – يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، 2002، ص 178.

عن الموضوعات، مسلما — ضمنيا — بأن الدراسة الموضوعاتية عاجزة عن اختراق البنية النصية، وإذن فقد عجز عن التقاط دلالات الموضوع من دوال النص.

وقد كرر الأستاذ شريبط أحمد شريبط[1] هذا الإخفاق في شكل (خطيئة منهجية، حيث كرر الاشتغال على جزء من المدونة الشعرية السابقة (السائحي، الغماري، جوادي)، حيث قام "بتقشير" موضوعاتها وسلخها من جلدتها الفنية، إذ قارب أبرز الموضوعات (التاريخية، الإيديولوجية، الطبيعية، الإنسانية،...) مقاربة مجردة من شعريتها، تماما كما لو كانت مقالات صحفية أو وثائق فكرية!...

إن مثل هذا الصنيع قد يكون امتدادا لمفهوم منهجي عربي مغلوط يتصور الموضوعاتية منهجا "يركز اهتمامه على المضمون ويتجاهل الأسلوب"[2] كما يظن سمير حجازي على الأقل، وليس ذلك كذلك، بطبيعة الحال.

أما المجهود الاستثنائي الجبار الذي قدمه عبد الكريم حسن في دراسته لشعر السياب فيحتاج إلى وقفة متأنية، ذلك أنه مجهود ضخم في حجمه، رائد في منهجيته، دقيق في آلياته، متميز في مسلكه العام ؛ حتى إن جوليان غريماس — في مناقشته له[3] – راح يقر له بشيء من هذا التميز، حين سمى اتجاهه هذا (موضوعاتية معجمية)، تمييزا له عن الموضوعاتية الأدبية لدى ريشار.

وقد رأينا عبد الكريم حسن في كتابه اللاحق (المنهج الموضوعي)، يسعى إلى تأكيد هذا التميز، محاولا أن يشتق لنفسه اتجاها مستقلا داخل الإطار الموضوعاتي،

---

1 – **مباحث في الأدب الجزائري المعاصر، ص ص 116 – 132.**

2 – **معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، ص 148.**

3 – **مداخلة قريماس، في مقدمة: الموضوعية البنيوية، ص 15.**

له خصوصيات إجرائية مختلفة عن خصوصيات الاتجاهات الغربية المتباينة، وهذا طموح جدير بالتقدير.

منذ البدء يصف الناقد منهجه الموضوعاتي بالبنيوي، مردفا ذلك بالتعبير الفرنسي (*Thématique Structurale*)، وهو منهج بنيوي لأنه — في نظره — يستجيب لمواصفات البنيوية لدى كلود ليفي ستروس، إضافة إلى أن (المحايثة) من شأنها أن تضمن له الصفة البنيوية[1].

فدراسته ليست دراسة لموضوعات منتقاة أو مبعثرة، وإنما تحاول ((اكتشاف شبكة العلاقات الموضوعية التي تنتظم داخلها وتتمفصل هذه الموضوعات))[2]، منطلقة من (الجذور اللغوية) للشبكة المعجمية التي تنسجها النصوص، لأنه ((عن طريق الحقيقة اللغوية تنتظم الموضوعات، وتتشكف البنى الموضوعية))[3]. وعليه، يرى الناقد أن منهجه موضوعاتي لأنه (بحث في الموضوع)، وهو بنيوي لأنه ((يكتشف البنية التي تتشابك فيها هذه الموضوعات الشعرية))[4]. وخلافا لكل مفاهيم (الموضوع) التي أوردناها سابقا، والتي لا تخلو من الالتباس والانفلات، فإن عبد الكريم حسن يقدم لنا مفهوما دقيقا وواضحا للموضوع، يقوم على القاعدة اللغوية (المعجمية) للنص ؛ حيث يتحدد الموضوع بأنه ((مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة))[5]، مثلما تتحدد (العائلة اللغوية) بالاستناد إلى ((ثلاثة مبادئ: الأول وهو الاشتقاق، والثاني وهو الترادف، والثالث وهو القرابة

---

1 – **الموضوعية البنيوية، ص 48.**

2 – **نفسه، ص 49.**

3 – **نفسه، ص 49.**

4 – **نفسه، ص 32.**

5 – **نفسه، ص 32.**

المعنوية (*Parenté Sémique*)، فالعائلة اللغوية تجمع في داخلها المفردات ذات الجذر اللغوي الواحد، والمترادفات، والمفردات التي ترتبط مع بعضها بصلة معنوية أضعف من صلة الترادف. إن العائلة اللغوية والتي يتفاوت عدد عناصرها من مرحلة إلى مرحلة هي الوجه الدال (*La Face Signifiante*) للموضوع))[1].

ومعنى ذلك أن مفهوم (العائلة اللغوية) لا يمكن أن تقوم له قائمة إلا بالنهوض على الإجراء الإحصائي في مستوى معجم النص ؛ وخاصة حين إبراز الموضوع الرئيسي ثم الموضوعات الفرعية وفروع الموضوعات الفرعية، على أساس أن ((الموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلات اللغوية الأخرى))[2] ؛ أي ((الموضوع الذي تغلب مفرداته عدديا مفردات الموضوعات الأخرى))[3]، ليصل الناقد – أخيرا – إلى تشجير الموضوعات بصياغة شبكة العلاقات الموضوعاتية ((وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها، وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر، كما قد تبقى بلا فروع))[4].

هذه بعض الخطوط العريضة لمنهج عبد الكريم حسن الموضوعاتي، ويمكن أن نسجل عليها الملاحظات الآتية:

1 – إن مفهوم (العائلة اللغوية) الذي يحدد الموضوع هو مفهوم مؤلف من خلاصات مرجعية مختلفة (لكن الناقد لا يفصح عنها !) ؛ مستمدة من فقه اللغة أحيانا (الاشتقاق، الترادف)، ومن مفهوم (العائلة اللفظية) (*Famille de Mots*)،

1 – الموضوعية البنيوية، ص **32-33**.
2 – نفسه، ص **34**.
3 – نفسه، ص **40**.
4 – نفسه، ص **39**.

بالذات، في المعجمية الفرنسية[1]. كما أن أحد مبادئها، وهو (القرابة المعنوية)، لا يمكن إلا أن يكون مستوحى من مفهوم (القرابة السرية: *Parenté Secrète*) الذي ورد في تعريف ريشار للموضوع نقلا عن مالارميه.

2 – إن المبادئ الثلاثة التي تحد (العائلة اللغوية)، تغيب مبدأ رابعا قويا، ما ينبغي له أن يغيب، هو مبدأ الضمير (وهو أعرف المعارف بتعبير النحاة العرب)، وخاصة أن منهج عبد الكريم حسن، في تطبيقه لهذا المفهوم، يعول على الإحصاء تعويلا مطلقا، ثم يقصي الضمائر من جرده الحسابي إقصاء فادحا لا مسوغ له، لأن الضمير قد يكون – في حالات كثيرة – أبرز العلامات الدالة على (الكلمة/الموضوع)؛ وليس أدل على هذا من قصيدة (حرية: *Liberté*) الشهيرة للشاعر بول إلوار (*P.Eluard*) التي احتج بها دفيد كوهين[2] أمام منهج عبد الكريم حسن، على أساس أن موضوعها الرئيسي الواضح هو الحرية، ولكن كلمة "حرية" لا ترد فيها إلا مرة واحدة، وفي آخر القصيدة.

وقد راجعنا تلك القصيدة فألفينا الضمائر العائدة عليها تبلغ 22 ضميرا، وهو رصيد يؤهلها إلى البروز بمنزلة (كلمة/موضوع)، إضافة إلى أن عنوان القصيدة هو (حرية)، وهو ما جعلنا – في مناسبة علمية سابقة – نستحدث مفهوما إجرائيا جديدا، أسميناه(الكلمة/العنوان)، مقترحين معاملتها معاملة دلالية خاصة، بحكم محمولها الموضوعاتي الكبير ؛ على أساس ما نراه من أن الكلمة ((متى ظهرت على ملفوظ عنوان النص، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طرديا كلما انتقلت من

1 – تدل (العائلة اللفظية) في اللغة الفرنسية على ((مجموعة من الكلمات المشتقة والمركبة، المشكلة انطلاقا من كلمة واحدة بسيطة تسمى الجذر – Radical)):
J. Dubois (et autres): Grammaire Française , Librairie Larousse , Paris , 1961 , P 08
Voir Aussi , Dictionnaire de Linguistique ,larousse , Paris, 1973, P 206 (Famille).
2 – الموضوعية البنيوية، ص **19**.

عنوان النص إلى عنوان الكتاب الذي ينتظم النص ؛ بمعنى أنها تكون أثقل دلاليا في عنوان الديوان منه في عنوان القصيدة الواحدة، ويتضاعف ثقلها الدلالي إذا كانت عنوانا مكررا [كما في حالة العنوان الداخلي لنص ما حين يصبح عنوانا خارجيا للكتاب كله]))[1].

03 – إن مفهوم (الشجرة) الذي يصطنعه عبد الكريم حسن، لتجسيد شبكة العلاقات الموضوعاتية، بشكل يوهم القارئ أنه ابتكار اصطلاحي ومفهومي، كان يقتضي الإحالة على الدلالة اللسانية لهذا المفهوم ؛ حيث تشيع في الدراسات اللغوية الغربية مصطلحات: الشجرة *(Arbre)* والشجرة البيانية *(Arbrediagrame)* والمخطط الشجري *(Graphe Arborescent)*، بمعنى ((التمثيل التخطيطي البياني لنتائج التحليل، أو الوصف البنيوي لموضوع ما))[2].

04 – ينتقد حميد لحميداني[3] منهج عبد الكريم حسن بدعوى أنه يغيّب شعرية النص وخصوصياته الأدبية، ولا يقوى على الإقناع بالجمع بين التزمن والتزامن، وكذلك يرى فاضل ثامر أنه منهج جزئي محدود لا يقوى على مدارسة الخطاب في شموليته وتشابك علاقاته، بل يذهب إلى أبعد من ذلك إذ يشكك أصلا في مثل هذا المنهج الذي يبذل مجهودا جبارا ليصل إلى النتائج نفسها التي بلغها السابقون بأقل من عشر هذا المنهج[4]، معتقدا أنه منهج لا يختلف عن سائر المناهج

1 – يوسف وغليسي: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، ص 180.

2 – *Greimas , Courtès: Sémiotique.. , P 19.*

3 – سحر الموضوع، ص 94 و97.

4 – اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994، ص 162.

التقليدية التي ((تعنى هي الأخرى بدراسة وتحليل المضامين والموضوعات))[1]، وهو حكم – في نظرنا – فيه الكثير من التعميم والمبالغة.

موازاة مع مفهوم (العائلة اللغوية)، وعلى مقربة منه، يتموقع مفهوم موضوعاتي آخر (رغم أن صاحبه لا يدعي هذا الانتماء المنهجي)، واضح في استراتيجياته، دقيق في آلياته، متفرد في أدواته الاصطلاحية، وهو مفهوم (الدائرة الدلالية) لدى الناقد السوري الدكتور فايز الداية، وهو أحد أقطاب الدرس الدلالي في الوطن العربي، وصاحب سفر مرجعي ضخم في هذا الشأن (علم الدلالة العربي – النظرية والتطبيق) 1985، كان فصله الأخير (الممحض لدراسة المعجم الشعري لدى صلاح عبد الصبور[2]) إرهاصا بملامح "الدائرة الدلالية" التي بدأت تتشكل وتتطور منذ منتصف التسعينيات، مع دراساته لأشعار عمر أبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي وأحمد العدواني وخليفة الوقيان.

ثم جاءت دراسته الموسومة بـ((الدوائر الدلالية في شعر أبي فراس الحمداني)[3] لتمثل خطوة متقدمة على مسار ما يسميه بالمنهج الدلالي (رغم أن التسمية إشكالية ؛ إذ تحول علما لغويا عتيقا إلى منهج نقدي جديد قائم بذاته !).

تستوحي (الدائرة الدلالية) حدها الاصطلاحي من مفاهيم متباعدة كالدائرة العروضية (في عروض الخليل بن أحمد) والدائرة الفيلولوجية (في أسلوبية ل. سبتزر

1 – نفسه، ص 164.

2 – فايز الداية: علم الدلالة العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1988، ص ص 441 – 485.

3 – نشرت ضمن مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة لدورة (أبوفراس الحمداني)، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت 2000، ص ص 61 – 108.

المثالية)..، مستمدة أدواها من علم الدلالة (ومن مفهوم الحقول الدلالية تحديدا) لتحرك — نقديا — في اتجاهات منهجية مختلفة (بنيوية، أسلوبية، موضوعاتية،..).

ويفترض هذا المفهوم أن كل نص إنما يدور في مجموعة من (الدوائر الدلالية) فقد تهيمن دائرة دلالية ما على العمل الأدبي، فيسمي فايز الداية ذلك "بؤرة دلالية"، وقد تغطي جانبا منه في شكل "مقطع دلالي"، وقد ترد في لمحة خاطفة لها تأثيرها الخاص؛ فهي "ومضة دلالية"، على حد اصطلاحاته[1].

وتستند (الدوائر) إلى حقول دلالية، قائمة على معجم لغوي (أسماء، أفعال، صفات) تتهجى إلى أقسام وفروع.

وبما أن الدال الواحد (بمختلف اشتقاقاته، وصيغه الصرفية، وصيغه التركيبية الإضافية والوصفية) يلقي بظلاله على المدلول، فإن هذا الفضاء الدلالي الذي يتحرك فيه الدال ويتطور يسمى لدى الداية "المساحة الدلالية"[2].

وكما أن لكل دائرة (محاور دلالية)، فإن لكل دائرة كذلك (حزما ومفاتيح)؛ حيث تعني "الحزمة الدلالية" لدى الداية ما يمكن أن يعنيه حقل دلالي فرعي لدى الآخرين، أما "المفاتيح الدلالية" فهي الألفاظ الدالة على الحزمة، أي مفرداتها المعجمية.

وباهتمام أقل مما رأيناه في (العائلة اللغوية) لدى عبد الكريم حسن، تنهض (الدائرة الدلالية) لدى فايز الداية — نهوضا نسبيا — على الفعل الإحصائي. فقد استطاع الناقد عبر 377 قصيدة ومقطوعة من ديوان أبي فراس، دائرة دلالية واحدة، هي (دائرة الحماسة)، تتفرع إلى جانبين آخرين هما: الدائرة المتولدة من لقاء (الحماسة بالغزل)، و(دائرة البحر) المتفاعلة في شطر منها مع مشاهد الجيوش وأصداء الفروسية.

1 – نفسه، ص 65.

2 – مجموعة أبحاث الندوة المصاحبة لدورة (أبوفراس الحمداني)، ص 65.

وكشف في (دائرة الحماسة) عن 33 بؤرة دلالية، و19 مقطعا دلاليا، و52 ومضة دلالية بينما بلغت حزم الدائرة ثماني حزم، وبلغت مفاتيحها الدلالية 881 مفتاحا، مع مراعاة أن اللفظ المفتاحي قد يرد مرة أو أكثر سواء في صيغة صرفية واحدة أو في صور متقاربة.

وعموما يمكننا أن نعيب على منهج فايز الداية ما عبناه — في وقت مضى — على منهج عبد الكريم حسن من قصر للممارسة الموضوعاتية على السطح المعجمي للنص مع تغييب واضح للبنى الفنية التي ينسجها النص في تركيبه البديع بين القطع المعجمية المنفردة[1].

ويبدو — أخيرا — أن "الدائرة الدلالية" في تقديرنا ليست سوى تأصيل علمي دلالي "للعائلة اللغوية"، وتطوير اصطلاحي لها، برغم انعدام الإحالة المرجعية عليها!، وأن "الدوائر" أو "البؤر الدلالية" التي يصطنعها فايز الداية، هي صياغة (أكثر دقة وأناقة تعبيرية) للموضوعات الرئيسية لدى عبد الكريم حسن، أو حتى "الغرض المركزي" لدى حسن جلاب[2]، وهي نفسها ما يسميه ج.ب.ريشار (الموضوعات الكبرى: *Les Thèmes Majeurs*) تارة، و(الموضوعات المهيمنة: *Les Thèmes Dominants*) تارة أخرى[3]. وأن "المحاور" و"الحزم الدلالية" في دوائر الداية، هي بديل اصطلاحي للموضوعات الفرعية وفروعها.. لدى عبد الكريم حسن، وهي تنويعات ثانوية على مفهوم (الحقول الدلالية: *Champs Sémantiques*) في علم الدلالة الحديث. لكن كل ذلك لا ينفي الفروق الإجرائية بين هذه الممارسة النقدية وتلك.

1 – يوسف وغليسي: الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، ص 187.

2 – مجلة (دراسات سال)، م.س، ص 93.

3 - *L'univers imaginaire de Mallarmé*, P 24 – 25.

المنهج التفكيكي (التشريحي)

انقلب الرهانُ البنيوي (المبالغ) على مفهوم "البنية"، ومشتقاته اللسانية من أنساق محايثة ونظام مركزي منضبط...، إلى انقلاب معرفي وصم البنيوية بالتجريد والاختزال والانغلاق، والموت غير المعلن إذن...

فكان ذلك مطية لقيام حركة معرفية جديدة على أنقاضها، سميت (ما بعد البنيوية:*Post-structuraliseme*)، وقد تلتبس بـ (ما بعد الحداثة:*Post-modernisme*)، فترادفان أمام مفهوم واحد، ويغدو التمييز بينهما أمرا "من الصعوبة بمكان"[1] باعتراف كاتب كتب كتابا يحملهما في عنوانه!.

يمكن أن نسمي من أشهر ممثلي هذه الحركة: جاك ديريدا (*J. Derrida*)، وجاك لاكان (*J. Lacan*)، وجيل دولوز (*G. Deleuze*)، وميشال فوكو (*M. Foucault*)، وفيليكس غاطاري (*F. Guattari*)،.... وليست التفكيكية (*Déconstruction*) إلا مظهرا نقديا لهذه الحركة الفلسفية، بل هي مرادف لها في كثير من الكتابات النقدية والفلسفية.

إن حركة "ما بعد البنيوية" التي ظهرت في منتصف ستينيات القرن الماضي (أي في عز الرواج البنيوي!) ليست قطيعة في المسار البنيوي، إنما هي في أقصى تقدير نقطة انعطاف – بالمفهوم الرياضي – في منحى الدالة البنيوية، تعبر عن مراجعة البنيوية لنفسها وتأملها في مسار تطورها.

1 – مادان ساروب: دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة، جامعة منتوري – قسنطينة، 2003، ص 171. وانظر الفروق بين البنيوية وما بعدها، في مقدمة الكتاب، ص ص 05-10.

وإذا تراءى ذلك للبعض بأنه انقلاب "ما بعد البنيوية" على "البنيوية"، أو بالأحرى انقلاب البنيوية على نفسها في مشهد ساخر، فإن "سخرية ما بعد البنيوية من البنيوية إنما هي نوع من التهكم الذاتي، فممثلو ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ"[1]، وليس أدل على هذا من أن زعيم التفكيكية نفسه (جاك ديريدا) لا يرعوي عن الإعلان أن "النقد الأدبي بنيوي في كل عصر، يتعلق بفعل جوهر، وبفعل مصير"[2].

لقد وسعت هذه الحركة الهوة الدلالية بين الدال والمدلول، وحولت كل دال "إلى نوع من الحرباء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنيوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول"[3]. وكانت البداية مع رولان بارت / *Roland Barthes* (1915-1980) في نظريته الشهيرة (موت المؤلف: *la mort de l'auteur*) التي صاغها سنة 1968، والتي حطم فيها صنم المؤلف وقوض مملكته.

لم يكن بارت بِدْعا في دعوته تلك؛ لأنها دعوة متضمنة في مقولة "المغالطة القصدية" أو "وهم القصد" (*intentional Fallacy* بالإنجليزية، و *l'illusion de l'intention* بالفرنسية) لدى أهل النقد الجديد، أو مبدأ "المحايثة" (*l'immanence*) لدى البنيويين، وربما يمتد الأمر إلى ما قبل ذلك؛ إلى ت. س. إليوت (*T. S. Eliot*) في نظرية "التقاليد والموهبة الفردية" (*Tradition and the individual talent*)، حين ذوب العبقرية الفردية للمؤلف في التقاليد الموروثة، أو إلى سوسيولوجيا الأدب

1 – رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998، ص117.
2 – جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 133.
3 – النظرية الأدبية المعاصرة، ص 119.

التي حولت المؤلف إلى "سكرتير" داخل المؤسسة المنتجة للنص في علاقة شراكة مع القارئ والناشر،...

يمكن القول، باختصار، وبتعبير ميجان الرويلي الطريف، إن المؤلف قد تعرض إلى "محاولات اغتيال أولى"[1]!، أو بتعبير عبد العزيز حمودة الأطرف: "إن التفكيكية قد أعلنت موت المؤلف بصورة رسمية بعد إشاعات بذلك رددها البنيويون والنقاد الجدد"[2]!، ولكن الضربة القاضية جاءت على يد بارت الذي أسقط عن المؤلف تلك السلطة المطلقة و(العناية الإلهية!) التي حظي بها في الفكر النقدي التقليدي، متجاوزا محاولات الاغتيال السابقة، لاسيما محاولة النقد الجديد الذي كرس مملكة المؤلف و"لم يعمل في أغلب الأحوال إلا على تدعيمها"[3] من حيث كان يستهدف تقويضها!.

لقد أعاد بارت المؤلف إلى مجرد ضيف على نصه بمجرد فراغه من فعل الكتابة لأنه ليس أكثر من ناسخ ينهل من مخزون معجمي موروث، ويتحرك في فضاء ثقافي مشاع، تحكمه لغة سابقة على وجوده أصلا.

وما دامت اللغة في النص "هي التي تتكلم وليس المؤلف"[4]، وما دامت اللغة ليست حكرا على شخص ما، ولا ملكا لأحد، فإن ذلك يجعل من تسلط المؤلف على النص فعلا محدود المشروعية، قليل الجدوى.

1 – ميجان الرويلي: قضايا نقدية ما بعد بنيوية، النادي الأدبي، الرياض، 1996، ص 136.

2 – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص 386.

3 – رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، ط 03، دار توبقال، المغرب، 1993، ص 82.

4 – درس السيميولوجيا، ص 82.

إن اساس الكتابة – من هذا المنظور البارتي – هو القضاء على كل صوت وعلى كل أصل، لتغدو الكتابة ذلك الكون الحيادي الذي تضيع كل هوية بين سواده وبياضه، ابتداء من هوية الجسد الذي يتعاطى عملية الكتابة، لأن "نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره، وإعطاؤه مدلولا نهائيا، إنها إغلاق الكتابة"[1] على حد تعبير بارت الذي يجعل من موت المؤلف (أو انسحابه) أكبر من حدث تاريخي.

وبإعلان موت المؤلف يكون بارت قد بشر بميلاد القارئ وعصر القراءة؛ حيث يصبح القارئ منتجا للنص، بعدما كان متفرجا عليه أو مستهلكا له في أحسن الأحوال، ذلك أن الكتابة – كما يقول بارت في خاتمة (موت المؤلف)- "لا يمكن أن تتفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"[2].

لعل الجديد في نظرية بارت هذه هو "الفكرة التي ترى أن القراء أحرار في فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أي اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحرارا في أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا – حين يشاؤون – تقلبات الدال وهو ينساب ويتزلق مراوغا قبضة المدلول"[3].

لقد صرنا نحيا في عصر القراءة، وقد أعيد الاعتبار لهذا القارئ (الذي وصفته الكتابات النقدية الجديدة بأكبر منسي في تاريخ الكتابة)، فلا غرو إذن أن تغدو القراءة حقلا معرفيا لنظريات جديدة تتقصى مفهومها ومستوياتها وأنماط القراء

1 – نفسه، ص 86.

2 – نفسه، ص 87.

3 – النظرية الأدبية المعاصرة، ص 121.

• مواصفاهم، تسمى (نظرية القراءة) او (جماليات التلقي)، في طروحات قرائية مختلفة*؛ يرفدها اتجاهان أساسيان:

أ. اتجاه أمريكي (أو أنجلوأمريكي أحيانا)، يمتد إلى ريتشاردز *I. A. Richards* (1893-1979) في "نقده العلمي" خلال عشرينيات القرن الماضي، وينسحب عموما على ماهية القراءة في الممارسات التنظيرية الفردية الأمريكية المختلفة التي عرفت باسم (النقد القائم على استجابة القارئ: *reader-response criticism*) وهي تسمية لنقاش أكثر منها تسمية لمدرسة متميزة: "*... is the name for a debate rather than for a distinct school*"[1].

ب. اتجاه ألماني، في شكل جهود جماعية منظمة، يسمى "نظرية التلقي (أو الاستقبال)" (*théorie de la reception*) حينا، و"جماليات التلقي" (*esthétique de la réception*) أحيانا أخرى. وقد كرسته مدرسة كونستانس (*Constance*) - خلال السبعينيات - بزعامة هانس روبرت ياوس (*H. R. Jauss*) وولفغانغ إيزر (*woolfgang Iser*)، متضافرة مع "جماعة برلين" في توجهها الماركسي.

---

* - تراجع هذه الطروحات القرائية ضمن:
- روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، ط **01**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، **1994**.
- نظرية التلقي - إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط، د.ت.

كما يمكن تلمس شيء من ذلك، مشفوعا بممارسات تطبيقية، ممزوجا بلمسات إجرائية شخصيه (ذاتية) لدى الدكتور عبد الملك مرتاض في:
نظرية القراءة - تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، دار الغرب، وهران، **2003**.

1 - *Chris Baldick: Criticism And Literary Theory 1890 To the Present, Longman, 1996. p. 169.*
وانظر الترجمة العربية: النقد والنظرية الأدبية منذ **1890**، ترجمة خميسي بوغرارة، منشورات مخبر الترجمة، جامعة منتوري - قسنطينة، ص **199**.

وقد مهدت نظريات التلقي الطريق للتفكيكية لأنهما " يلتقيان في أهم مبادئهما..."[1]، وارتبطت هذه بتلك حد الترادف الذي جعل بعض الدارسين يضعون "علامة مساواة بين النقد التفكيكي وفاعلية القراءة"[2].

على أن سطوع التفكيكية في عز رواج جماليات التلقي (إلى جانب النظرية التداولية والنقد النسائي...) لا يعني أن الأولى نتيجة للثانية، بل الأرجح أن هذا النشاط المتوازي زمنيا، المتوافق معرفيا إلى حد كبير "إن لم يكن بالصدفة فهو يتم بالأحرى من خلال تداخلات البيئة الثقافية أكثر مما يتم من خلال حالات الانتساب النظرية الواقعية"[3].

وعودا على بدء، بعد استعراض المناخ النقدي للنشأة التفكيكية، لنتساءل: ما التفكيكية؟ أهي فلسفة أم منهج نقدي؟ ما الذي تبتغيه من النص الأدبي؟ وما الذي يرتجيه النص منها؟!...

التفكيكية (أو التفكيك أو التشريحية أو التقويضية...) هي المقابل العربي لكلمة (*déconstruction*) ذات الدلالة الفلسفية النقدية المعتاصة، إلى درجة أن رائدها جاك دريدا يقدم لنا الفعل التفكيكي، بهذه اللغة "اللاأدرية"!؛ على أنه "ليس تحليلا *analyse* ولا نقدا (*critique*)"[4]، "ليس التفكيك منهجا ولا يمكن تحويله إلى منهج، خصوصا إذا ما أكدنا على الدلالة الإجرائية أو التقنية"[5]، ثم يتساءل:

---

1 - عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص **164**.
2 - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص **41**.
3 - خوسيه ماريا. ب. إفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، الفجالة، **1992**، ص **174**.
4 - الكتابة والاختلاف، ص **60**.
5 - نفسه، ص **61**.

"ما الذي لا يكون التفكيك؟ كل شيء! ما التفكيك؟ لا شيء!"[1].... وبعيدا عن هذا التفلسف الحائر، يرى خوسيه ماريا إيفانكوس أن التفكيكية ليست نظرية عن اللغة الأدبية، إنما هي "طريقة لقراءة (أو إعادة قراءة) الفلسفة وخطابات العلوم الإنسانية"[2].

بينما يرى الناقد الأسترالي ديفيد بشبندر أن التفكيك "مقاربة فلسفية للنصوص أكثر مما هي أدبية إنه نظرية بعد البنيوية *post-structuralist*، ولا تدل (بعد - *post*) هنا على أن التفكيك يحل محل البنيوية باعتباره نظرية أحدث زمنيا، ولكنها تدل بالأحرى على أنه يعتمد على البنيوية كنظام تحليلي سابق"[3]، وهو أيضا "نظرية تهدف إلى إنتاج تفسيرات لنصوص خاصة (...) أقل مما تهدف إلى فحص الطريقة التي يقرأ بها القراء هذه النصوص"[4].

تسعى التفكيكية إلى تحرير النص الحي المفتوح من قيد القراءة الأحادية المغلقة، القاتلة، فقد كان دريدا – على حد تعبير أمبرتو إيكو – يبتغي "تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد ونهائي وصريح"[5] وبلغة مؤرخ نقدي واضحة يقدم لنا كريس بلديك (*c. Baldick*) القراءة التفكيكية على أنها "منهج (*a method*) يتبين – بوساطته – أن معاني النص في وسعها مقاومة الاستيعاب النهائي ضمن الإطار التأويلي، ويقوم محذرا من طموح النقد إلى مراقبة النصوص، ومن اعتقاد النقد المغرور بقوته

1 – نفسه، ص **63**.

2 – نظرية اللغة الأدبية، ص **148**.

3 – ديفيد بشبندر: نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ص **75**.

4 – نفسه، ص **76**.

5 – أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص **124**.

عموما"[1]، ثم يختزل لنا مرجعيات القراءة التفكيكية في جملة مبادئ عبر صفحات قليلة من كتابه، استطعنا أن نقولبها سابقا[2] في هذه المعادلة النقدية:

التفكيكية = اعتباطية العلامة اللغوية (دوسوسير) + شيء من الشك الفلسفي (نتشه وهيدغر) + آلية القراءة الفاحصة وأفكار الالتباس والتورية (النقد الجديد) +أولوية اللغة على الدلالة (مدرسة يال).

إن القراءة التفكيكية (*lecture déconstructiviste*) – على حد تعبير جيرار جنجومبر "تستهدف تفجير (*éclater*) النص انطلاقا من مبدأ اللاتماسك (*non-coherence*)، وجعله يلعب ضد ذاته"[3]؛ فقد اقترح دريدا "قراءة النص بما هو إنتاج لمعان غير قابلة للتجميع (*non-totalisable*)[4]، ووفقا لهذا التصور فإن "العلامة اللغوية تغدو – إذن – موضع تشويش (*confusion*) دائم بين المعنى المرجعي (*référentiel*) والمعنى المجازي (*figuré*). إن القارئ لا يستطيع السيطرة على النص، لأن هذا النص لا يسمح له بذلك: فهل نستطيع – منذ ذاك إذن – أن نقرأ النص حقيقة؟"[5] (*peut-on dés lors vraiment lire le texte?*). إن هذا التساؤل الماكر: الذي ينهي به جيرار جنجومبر حديثه عن "مدرسة يال" التفكيكية، فيه من الاستفهام الإنكاري ما فيه! وفيه إيماء إلى أن التفكيكية تنفي الحقيقة؛ الأمر الذي عرضها إلى انتقادات لاذعة[6].

1 - Criticism and literary theory..., p. 174.

وانظر الترجمة العربية، ص 204.

2 – **يوسف وغليسي: مقدمة الترجمة العربية لكتاب (النقد والنظرية الأدبية منذ 1890)، ص 05.**

3 - Gengembre: Les Grands Courants de la Critique Littéraire, p. 35.

4 - Ibid., p. 35.

5 - Ibid., p. 36.

6 – **أنظر هذه الانتقادات في كتاب:**

بيير زيما، التفكيكية – دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، ط 01، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1996، ص 157 وما بعده.

إن في المصطلح الإنجليزي (لا إمكانية القراءة:*the unreadability*)[1]، الـذي طالما أشاعه نقاد جماعة يال (لاسيما بول دي مان وج. هـ. ميلر) جوابا قاطعا عن ذلك الاستفهام الماكر!.

إذا كانت جذور التفكيكية مغروسة في تربة فلسفية ألمانية، فإن تاريخ النقـد الأدبي يرجع ميلادها الرسمي إلى أكتوبر 1966؛ تاريخ تنظيم جامعة جون هوبكنز (*John Hopkins*) بالولايات المتحدة الأمريكية لندوة اتخذت من (اللغات النقديـة وعلوم الإنسان) موضوعا لها، وقد شارك فيها نجوم المشهد النقدي العالمي المعاصـر (رولان بارت، تزفيتان تودوروف، لوسيان غولدمان، جورج بولي، جاك دريـدا، جاك لاكان،...).

يجمع جمهور الباحثين على عد تلك الندوة بمنزلة البيان التفكيكي الأول، ومـن الطريف أن تصاغ معالمه "ما بعد البنيوية" في ندوة بنيوية أصلا!، وهو ما يعني- مرة أخرى- أن التفكيكية قد تخلقت في رحم البنيوية.

لقد كان جاك دريدا (*Jacques Derrida*) (الفرنسي الذي ولـد في الأبيـار بالجزائر العاصمة في 1930/07/15، والمتوفى بباريس في 2004/10/09)* نجم تلك الندوة التي شارك فيها بمداخلة حول "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية".

وفي السنة الموالية (1967)، أصدر ثلاثة كتب أساسية، شكلت معالم مضيئة في مـسار المـشروع التفكيكي،هـي الكتابـة والاخـتلاف (*l'écriture et la*

1 – التفكيكية – دراسة نقدية، ص 105-106.

* – توفي متأثرا بسرطان البنكرياس، وقد كان مرشحا بقوة لنيل جائزة نوبل في الآداب، لكنه مات بعد ساعات قليلة من إعلان النتائج المخيبة التي اختارت كاتبة نمساوية مغمورة!..

différence)، الصوت والظاهرة (*la voix et le phénomène*)، في علـم الكتابـة (*de la grammatologie*).

ثم أردفهـا عـام (1972) بكتـب لاحقـة، مـن نـوع: التـشتيت (*la dissémination*)، مواقـف (*positions*)، هـوامش الفلـسفة (*marges de la philosophie*)،... وكتب أخرى أسهمت في تعميق هذا المشروع الفكري النقدي.

يوصف جاك دريدا بأنه "مفكر صعب (*penseur difficile*)"[1]، ويصف نفسه، بهذه اللغة القلقة، قائلا:

"أنا يهودي جزائري، يهودي لا، يهودي بالطبع. ولكن هذا كـاف لتفـسير العسر الذي أتحسسه داخل الثقافة الفرنسية، لست منسجما إذا جاز التعـبير، أنـا إفريقي شمالي بقدر ما أنا فرنسي..."[2].

هو ذا جاك دريدا، الشخصية القلقة المشتتة (جزائري المولد، فرنسي الجنـسية، يهودي الديانة، أمريكي المقام في زمن ماض،...)، إنه شخصية مفككة يصدره عنها فكر تفكيكي!، يطبعه الإبهام والتناقض الظاهري واللانسجام والتشكيك والثـورة النقدية واللغة المراوغة... لذلك لم يكن غريبا أن يلجـأ في طفولتـه إلى الكتابـة الشعرية بحثا عن لغة خاصة تترجم نفسيته المفككة وقلقه الفكري المبكر!...

ولذلك أيضا لقي اضطهادا ثقافيا، و لم تجـد تفكيكيتـه ضـالتها في المعقـل الفرنسي، بسبب كتاباته الغامضة لجمهور فرنسي "يعد الوضوح *la clarté* مزيـة وطنية أو رمزا يدل على الذهنية الفرنسية"[3].

1 – *J. Julliard, M. Winoch (et autres): dictionnaire des intellectuels Français, Ed. du Seuil, Paris, 1996, P; 352.*

2 – الكتابة والاختلاف، ص 56.

3 – جون ستروك: البنيوية وما بعدها، ترجمة محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير 1996، ص 27.

وربما أيضا، لهذه الأسباب وأسباب أخرى مرتبطة بثقافة المعتدي، لم تتغلغل التفكيكية في الثقافة النقدية العربية كما ينبغي أن تتغلغل، بل تلقاها خطابنا النقدي بسلبية وسوء فهم وصعوبة مضاعفة لصعوبة التلقي الفرنسي لها.

ولا أدل على ذلك من طقوس استقبال النخبة الثقافية المصرية لفيلسوف التفكيكية (جاك دريدا) بالقاهرة، على مدى ثلاثة أيام من سنة 2000 م[*].

بيد أنه، وعلى النقيض من ذلك تماما، ومنذ محاضرة جاك دريدا بأمريكا في ندوة 1966، صار شخصية أكاديمية محببة لدى الأمريكان، وتحول إلى أستاذ بجامعة يال؛ حيث صار مركزا لدائرة نقدية تفكيكية أمريكية حاولت منذ بداية السبعينيات مواصلة النهج الذي اختطته حركة النقد الجديد الأنجلوأمريكية؛ إذ "ليس بالأمر الخاطئ اعتبار ممثلي التفكيكية الأمريكيين ورثة جامعيين للنقاد الجدد"[1]، سميت هذه المجموعة "مدرسة يال" (*Yale school = école de Yale*)، بزعامة:

بول دي مان *Paul de man* (1919-1983)، وج. هـ. ميلر *Joseph Hillis Miller* (من مواليد 1928)، وجيفري هارتمان *Geoffrey Hartman* (من مواليد 1929)، وهارولد بلوم *Harold Bloom* (من مواليد 1930)؛ على الرغم

* – لخص الكاتب الصحفي مجدي يوسف طقوس الاستقبال الثقافي المصري الحاشد لمحاضرة جاك دريدا (بدعوة من المجلس الأعلى للثقافة في مصر، والمركز الثقافي الفرنسي في القاهرة)، بهذا الوصف التسجيلي الأمين الذي يؤول أخيرا إلى صعوبة فهم المراد التفكيكي: ".. ما إن مضى دريدا في محاضرته عن (التفكيكية والعلوم الإنسانية) حتى أخذت العيون تلمع، وعضلات الوجوه تزداد صرامة، وكأنها في مواجهة ألغاز مراوغة...، وتساءل مثقف كبير في رسالة عاجلة مررها إلى زميله: (أهذا شعر، أم فلسفة، أم ماذا؟). والحقيقة أن محاضرة دريدا انسالت في شاعرية رجعت بنا إلى محاضرة ألقاها الفنان السوريالي الشهير سلفادور دالي عام **1955** في باريس، في أحد مدرجات كلية العلوم في السوربون القديمة؛ حيث لم يكن يتميز وسط الجموع المكتظة في المدرج سوى بشاربيه الممتدين بين صنبوري غاز مثبتين فوق مائدة مستطيلة في مقدمة القاعة..."!.
مجلة الوسط اللبنانية، عدد **425**، **20** مارس **2000** م، ص **56**.

1 – بيير زيما: التفكيكية، ص **109**.

من إشكالية الانتماء التفكيكي لهذا الأخير الذي طالما عد أصحابه هم (التفكيكية) وأنه هو (النقد)، وأن هناك مسافة بينه وبين تفكيكية يال[1].

لقد تضافرت جهود مدرسة يال مع جهود أمريكية مماثلة [خاصة لدى جوناثان كالر *Jonathan D. Culler* (من مواليد 1944)، والفلسطيني الأمريكي إدوارد سعيد (1935-2003)]، إضافة إلى جهود الضفة الأوروبية الفرنسية (دريدا، بارت، لاكان، فوكو،...)، ابتغاء تأسيس فلسفة نقدية تفكيكية ثائرة على القراءة الأحادية المركزية، ومضطلعة بإبراز تصدعات المقروء وتشققاته التي تؤول إلى مفارقة المعنى المجازي للمعنى الحرفي الحقيقي في الجملة الواحدة، والمباعدة الدلالية بينهما، بما يفضي إلى انتفاء المعنى الثابت المتماسك للنص المقروء.

وبعد ذلك انتقلت التفكيكية إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر، انتقالا محتشما ومتأخرا نسبيا كالعادة، فقد سبق لنا – في مقام علمي مغاير[2]– أن أرخنا بسنة 1985 للبداية التفكيكية العربية؛ تاريخ صدور أول تجربة نقدية عربية تصدع بانتمائها الصريح إلى أبجديات القراءة التفكيكية (التشريحية)، وهي تجربة الناقد السعودي الكبير عبد الله الغذامي في كتابه (الخطيئة والتكفير– من البنيوية إلى التشريحية *déconstruction* – قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر)[3].

كانت تلك التجربة حافزا منهجيا قويا لظهور تجارب سعودية أخرى، جعلتنا نقرر – باطمئنان ريادة الخطاب النقدي السعودي المعاصر للتفكيكية على المستوى

1 – نفسه، ص **148**.

2 – يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، قوافل، النادي الأدبي بالرياض، س **05**، م **05**، العدد **09**، **1997**، ص **60**.

3 – صدر الكتاب في طبعته الأولى عن النادي الأدبي الثقافي بجدة (السعودية) عام **1985**، ثم صدر في طبعات لاحقة بعواصم عربية مختلفة (الرياض، الكويت، القاهرة،...)، عن دار سعاد الصباح، والهيئة المصرية العامة للكتاب،....

العربي، بأسماء نقدية ذات صيت عربي طيب، عرفت بتنظيراتها النقدية وإسهاماتها الجادة في نقد النقد خصوصا، أمثال: عابد خزندار، وسعد البازعي، وميجان الرويلي (الذي أصدر عام 1996 كتابا في هذا الشأن سماه "قضايا نقدية ما بعد بنيوية – سيادة الكتابة نهاية الكتاب"؛ يتقاطع عنوانه الفرعي تقاطعا عمديا مع مبحث جاك دريدا الشهير عن "نهاية الكتاب وبداية الكتابة: *la fin du livre et le commencement de l'écriture*")، إضافة إلى أسماء عربية قليلة أخرى، يمكن أن نذكر منها: علي حرب وبسام قطوس وعبد الملك مرتاض...

هذه صورة تقريبية عامة للخارطة النقدية التفكيكية، وسنقف-فيما يلي- عند بعض تضاريسها الاصطلاحية كما رسمها الخطاب النقدي العربي الجديد.

تورد (جوزيت راي دوبوف) – في قاموسها السيميائي – فعل التفكيك (*déconstruire*) عند دريدا بمعنى "فك أو تقويض (*défaire*) بناء إيديولوجي موروث، اعتمادا على التحليل السيميولوجي"[1].

بينما يذكر جاك دريدا، في إحدى المحاورات[2] أنه حين وضع مصطلح (*déconstruction*) كان يفكر خصوصا في استخدام هيدغر لكلمة (التدمير: *déstruction*)؛ بمعنى تحليل بنية ما عن طريق نشرها وبسطها على طاولة التشريح، مثلما كان يفكر في كلمة (*Abbau*) الألمانية أي (*démontage*) الفرنسية التي استعملها فرويد للدلالة على نوع من التركيب بالمقلوب.

ويذكر أن التفكيك – بحكم تزامنه مع التألق البنيوي- "كان موجها أيضا ضد الهيمنة البنيوية"[3].

1 – *Lexique sémiotique, p. 40.*

2 – حوار مع جاك دريدا، أجراه هاشم صالح، الفكر العربي المعاصر، بيروت، عدد 54-55، جويلية – أوت 1988، ص 108 (و انظر كذلك: الكتابة والاختلاف، ص 58).

3 – نفسه، ص 109.

ترى كيف هاجر هذا المصطلح – حدا ومفهوما – إلى الثقافة النقدية العربية؟.

تردد الدكتور عبد الله الغذامي كثيرا، وهو يواجه هذا المصطلح الأجنبي، قبل أن يرسو على (التشريحية) مقابلا عربيا له:"احترت في تعريب هذا المصطلح و لم أر أحدا من العرب تعرض له من قبل (على حد اطلاعي) وفكرت له بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة. ثم فكرت باستخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حل) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل. واستقر رأيي أخيرا على كلمة (التشريحية أو تشريح النص). والمقصود بهذا الاتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه، وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص..."[1].

لا نريد التوقف عند قول الغذامي بأن مبتغى التفكيك هو إعادة البناء، فتلك قناعة "غذامية" مناهضة للأصول التفكيكية"الدريدية"!، ولكننا نريد أن نتوقف قليلا عند قوله بأن لا أحد من العرب عرض لهذا المصطلح من قبله، وقد دحضنا هذا القول في مناسبة سابقة[2]؛ إذ أشرنا إلى أنه قول يقفز على دراسة مهمة، عنوانها (نقد بعض ملامح المنهج البنيوي في النقد الأدبي) لصاحبها "ليوتيل أيبل"، ترجمها سامي محمد، ونشرها في مجلة (الأقلام) العراقية (السنة 15، العدد 11، آب 1980، ص 217)؛ حيث وضع مصطلح "التفكيكية" مقابلا للمصطلح الأجنبي، ولعله بذلك أن يكون مخترع هذا المصطلح العربي الذي استعمل – بعد ذلك – بكثافة تداولية لافتة (لدى أسامة الحاج ومرتاض وعناني وفاضل ثامر وسليمان عشراتي وعشرات الباحثين الآخرين الذين يضيق المجال عن الإحالة على مواضع اصطناعهم للتفكيكية)،جعلتنا نقره مصطلحا مفضلا، ونتخذه آلية اصطلاحية مركزية في هذه المعالجة. لكن ذلك لا يعني صحة التقرير المطلق للدكتور عزت محمد جاد بأن

1 – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 50 (الهامش 78).

2 – يوسف وغليسي: التفكيكية في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ص 61.

التفكيكية هي المقابل المستقر الشائع الذي لم يختلف عليه إلا "التشريحية"[1]؛ فهناك مقابلات كثيرة أخرى فاتت الدكتور عزت، منها مصطلح (التفكيك) الذي اصطنعه جمع من الدارسين[2]؛ منهم عبد الوهاب علوب[3] الذي جعل (التفكيك) مقابلا لمصطلح (*déconstruction*)، حتى يتسنى له تمحيض (التفكيكية) للمصطلح الآخر الأندر حضورا في الثقافة الغربية (*deconstructionism*)، مثلما جعل محمد معتصم (التفكيكية) مقابلا للمصطلح الفرنسي النادر (*déconstructionalisme*)[4].

وإذا كان التهامي الراجي – في معجمه الدلائلي[5]– قد اكتفى بإيراد المصطلح الفرنسي في صيغته الفعلية (*déconstruire*)، مترجما إياه إلى الفعل العربي (هدم)!؛ وهي ترجمة فيها ما فيها من السوء والنوء لأنها تنهض على فعل سلبي تخريبي تأباه الكتابة الأدبية الجميلة! فإن سعيد علوش يجعل (التفكيك) مقابلا للفعل الفرنسي ذاته (دون ذكر الصيغة الإسمية، ولعله متأثر في ذلك بصنيع جوزيت راي دوبوف في معجمها السيميائي!)، ثم يقدم له ثلاثة تعريفات:

"1. يقوم التفكيك، عند دريدا، على تحليل سيميولوجي لتكوين إيديولوجي موروث.

1 – عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص **304**.

2 – اصطنعه: كاظم جهاد (ترجمة الكتابة والاختلاف، ص **27**)، وعبد الله إبراهيم (معرفة الآخر، ص**113**)، وهاشم صالح (الفكر العربي المعاصر، ع **54-55**، **1988**، ص **108**)، وبسام قطوس (استراتيجيات القراءة، ص **17**)، وعبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة، ص **164**)، وعبد المقصود عبد الكريم (ترجمة، نظرية الأدب المعاصر، ص **75**)، وجابر عصفور (تر. النظرية الأدبية المعاصرة، ص**134**)،....

3 – الحداثة وما بعد الحداثة، تر. عبد الوهاب علوب، إصدارات المجمع الثقافي، أبو ظبي، **1995**، ص**389**.

4 – جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ص **254**.

5 – معجم الدلائلية: **162/01**.

2. تجزيء عناصر النص، إلى وحداته الصغرى والكبرى.

3. عملية فهم لتركيب العمل الأدبي"[1].

يبدو جليا أن التعريف الأول مترجم حرفيا عن قاموس جوزيت راي دوبوف:

"défaire, par une analyse sémiologique, une construction héritée".

وقد ترجمنا ذلك، من قبل، بطريقة مغايرة نسبيا.

ويبدو أن سعيد علوش، في هذه المادة وفي سوائها من عشرات المواد الأخرى، مدين بدين ثقيل لمعجم جوزيت (دون أن ينبه إلى شيء من ذلك!)، بيد أنه حين يتراح عن تعريفها، يقع في فخ التسلل (بالمفهوم الرياضي!)، ويقدم تعريفين خاطئين للتفكيك، يجعلانه كأنه مرادف للتحليل!....

من المقابلات الأخرى التي واجهت بها الكتابات العربية مصطلح (*déconstruction*) نذكر (اللابناء) و(النقد اللابنائي) اللذين استعملهما شكري عزيز ماضي[2] في سياقات موضعية من أحد كتبه، وواضح أنهما لا يعدوان أن يكونا ترجمة حرفية للكلمة الأجنبية.

كما يمكن أن نذكر (نظرية التفكيك) التي اصطنعها مجدي أحمد توفيق[3].

ويمكن أن نذكر (التحليلية البنيوية) التي أوردها يوئيل يوسف عزيز في ترجمته لكتاب وليم راي، دون نسبتها إلى باحث محدد، قائلا في هامش مقدمة

1 – معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص **97**.

2 – من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص **174**، **167**.

3 – مجدي أحمد توفيق: مدخل إلى علم القراءة الأدبية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د. ت، ص**24**.

الكتاب:"ترجمت أيضا بلفظة التحليلية البنيوية، ولكن لفظة التفكيكية تظل أقرب إلى الكلمة الإنجليزي *deconstruction*"[1].

إلى جانب كل ذلك نشير إلى أن الدكتور عبد الملك مرتاض الذي سبق له أن استعمل (التفكيكية) في كتبه: (ألف ليلة وليلة 1989)، و(أ-ي) 1992، و(تحليل الخطاب السردي) 1995، مثلما استعار (التشريحية) إلى جانب (التفكيكية) في كتابه (أ-ي)، قد انقلب على هذه الاختيارات الاصطلاحية الأولى، مفضلا عليها مصطلحه الجديد (التقويض) أو (نظرية التقويض)، أو (التقويضية) التي يخص بها المصطلح الفرنسي: (*déconstructionnisme*)، من باب أن "أصل المعنى في فلسفة دريدا تقويض يعقبه بناء على أنقاضه، على حين أن معنى التفكيك في اللغة العربية يقتضي عزل قطع جهاز أو بناء عن بعضها بعض دون إيذائها، أو إصابتها بالعطب، كتفكيك قطع محرك أو أجزاء بندقية، وهلم جرا... والخيمة في العربية تُطنّب إذا بُنيت، و(تُقوَّضُ) إذا أسقطت أعمدتُها وطويتْ.. وقد جاء هذان المعنيان متلازمين في بيتٍ لأبي الطيب المتنبي"[2].

ومنذ سنة 1995 (تاريخ أول استعمال للتقويض من قبل مرتاض)، أصبحنا نراه يتحين أية مناسبة (تفكيكية) لتقويض هذا المصطلح وإبراز مسوغات إحلال (التقويض) محل (التفكيك)[3].

---

1 – وليم راي: المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر. يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، 1987، ص 09 (الهامش).

2 – عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة، ص 206.

والبيت المقصود هو البيت الثامن من بائية المتنبي المشهورة:

قد وافقوا الوَحْشَ في سُكْنَى مراتعها * وخالفوها بتقويض وتطنيب.

3 – راجع ذلك في هذه المواضع:

– القراءة وقراءة القراءة، مجلة (علامات)، ج 15، م 04، مارس 1995، 201.
– مدخل في قراءة الحداثة، مجلة (البيان) الكويتية، عدد 317، ديسمبر 1996، ص 12-13.

وبالموازاة مع صنيع الدكتور مرتاض، ألفينا الناقدين الدكتورين ميجان الرويلي وسعد البازعي يدافعان عن التقويض (و التقويضية) بذات اللهجة التي يدافع بها مرتاض (مع استبعاد تأثيره فيهما أو تأثيرهما فيه؛ لأن الطبعة الأولى من كتابهما "دليل الناقد الأدبي" قد صدرت سنة 1995 أيضا!): ".. على أن (التقويض) أقرب من (التفكيك) إلى مفهوم دريدا. فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم. إضافة إلى ذلك، فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك). كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي؛ إذ يصفه باستمرار بأنه (صَرْحٌ) أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء، فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض؛ إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكرا غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه"[1].

كذلك ظل ميجان الرويلي مخلصا لهذه (التقويضية) في كتابه (قضايا نقدية ما بعد بنيوية)[2].

وكنا قد نشرنا (سنة 1997) معالجة اصطلاحية لهذا المفهوم بإحدى الدوريات السعودية، انتصرنا فيها - أخيرا - للتفكيك والتفكيكية، وقد شرفنا الدكتوران الرويلي والبازعي بعدّها من بين مراجع البيبليوغرافيا المختارة التي تذيل الطبعات اللاحقة من (دليل الناقد الأدبي)، مثلما شرفانا بهذه الإشارة: ".. ولئن كنا سابقا قد أطلقنا عليه مصطلح (التقويضية)، فإننا لا شك أفدنا من إعادة النظر، ومن

– نظرية التقويض، مجلة (علامات)، ج 34، م 10، ديسمبر 1999، ص ص 278 – 302.
– قراءة النص، ص 32.
– النص والنص الغائب في شعر سعاد الصباح، ص 16.
– في نظرية النقد، ص 89.

1– ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 53.

2 – ميجان الرويلي: قضايا نقدية ما بعد بنيوية، ص 206، 207،....

التواصل مع آراء الباحثين الذين تناولوا المفردة بالبحث والتقصي، خاصة معالجة الباحث يوسف وغليسي للمصطلح..."[1] على أنهما – مع ذلك – ظلا على قناعتهما بأفضلية التقويض على التفكيك: "والتقويض قد يتناسب تماما مع ما يذهب إليه دريدا من أن ليس ثمة عملية تقويضية واحدة وإنما هنالك عمليات تقويض مستمرة (...). كما رأينا أن التفكيك على شيوعه لا يفسر التوجه نحو خلخلة البنى الميتافيزيقية والإيديولوجية في الفكر والنقد المعاصر..."[2].

لكن هذه (التقويضية) التي توشك أن تكون "مصطلحا مقبولا"، تهتز مقبوليتها قليلا؛ إذ نرى ناقدا سعوديا آخر (هو عابد خزندار) يميز في تيارات (ما بعد الحداثة) بين تيارين أساسين"[3]:

1. القراءة التقويضية (*destructive reading*)؛ رائدها فيلسوف الظاهراتية هيدغر.

2. القراء النقضية (*desconstructive reading*)؛ رائدها جاك دريدا.

إن عابد خزندار، هنا، يعيد ترتيب المفاهيم من جديد، مقترحا مصطلحا جديدا هو (النقض والنقضية)، ليضع (التقويض والتقويضية) في غير الموضع الذي وضعه فيه مرتاض والرويلي والبازعي؛ إذ وضعه مقابلا عربيا للمصطلح الهيدغري (*destruction*)، وهنا يبدأ التباس جديد قد يزيدنا زهدا في (التقويضية) أصلا!.

نعود الآن قليلا إلى (التشريحية) التي رسخها الغذامي، واستنام إليها، ولم يحد عنها منذ صدع بها، بل أغرى بها باحثين كبارا اصطنعوها بوحي منه[4]، لنشير إلى

1 – دليل الناقد الأدبي، ص **14**.

2 – دليل الناقد الأدبي، ص **13**.

3 – نقلا عن، محمد الصالح الشنطي: ملامح من المشهد النقدي المحلي، مجلة (قوافل)، الرياض، السنة **01**، العدد **02**، رجب **1994**، ص **35**.

4 – منهم: فاضل ثامر (اللغة الثانية، ص **41**)، وقاسم المومني (عالم الفكر، الكويت، م **25**، عدد **03**، يناير – مارس **1997**، ص **115**).

مغالطة وقع فيها الناقد فاضل ثامر (و قد رددنا عليه في وقت سابق)[1] حين تعقيبه على عبد الملك مرتاض الذي استعمل "التشريحية" استعمالا إجرائيا خاصا في عنوان فرعي لكتابه (بنية الخطاب الشعري – دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية): "يقدم لنا الدكتور عبد الملك مرتاض تجربة قرائية أخرى لقصيدة عربية معاصرة للشاعر اليمني الدكتور عبد العزيز المقالح (...) وهي في الواقع لا تنتمي إلى منهجية القراءة التشريحية أو التفكيكية، بل تزاوج بين القراءتين البنيوية والتقليدية"[2]. ووجه المغالطة في هذا الأمر أن مرتاضا قد اصطنع هذه "التشريحية" في وقت متقدم، مع جهل منه أكيد باستعمال الغذامي لها، أي قبل أن تكتسب هذه الكلمة دلالة اصطلاحية (تفكيكية) "غذامية"، وإذن فهو ليس مسؤولا عن تحميل "التشريحية" الإجرائية ما تنوء به من دلالات اصطلاحية ثقيلة اكتسبتها في وقت لاحق!.

وربما كان سوء الفهم هذا هو السبب الذي قاد مرتاضا إلى تبيان الفروق بين تشريحيته وتشريحية غيره؛ إذ قال:

"كنا اصطنعنا في مبدإ مسارنا الحداثي مصطلح (التشريح) النصي الذي كنا نريد به في الحقيقة إلى (القراءة المجهرية:*microlecture*) لا إلى التشريحية بمفهوم (*déconstruction*)"[3]، وبعد سبع سنوات من هذه الإشارة، راح يؤكد قائلا:

"استعملنا نحن في كتابنا (النص الأدبي من أين وإلى أين) مفهوم (التشريح) بمعنى التحليل المجهري للنص؛ بحيث نتابع سماته اللفظية واحدة بعد واحدة، وفي مستويات متباينة تتضافر لدى نهاية الأمر إلى تسليط الضياء عليه من كل زواياه الممكنة... وهو الإجراء المستوياتي الذي استخدمناه، واصطنعناه في تحليل قريب من عشرة نصوص أدبية، قديمة وحديثة، وشعرية ونثرية... غير أن الدكتور عبد الله الغذامي

1 – يوسف وغليسي: الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض، ص **63**.

2 – اللغة الثانية، ص **42**.

3 – مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، البيان، م. س، ص **12**.

يبدو أنه يستعمل معنى التشريح بمعنى يقترب من معنى التقويض (*déconstruction*)، بمصطلحنا، والتفكيك بمصطلح غيرنا من النقاد العرب الحداثيين..."[1].

إن مصطلح (*déconstruction*) في أصله إنما يتهجى إلى أربعة مقاطع دالة:

1. السابقة (*dé*): وهي سابقة لاتينية تتصدر كثيرا من التراكيب الفرنسية، بمعنى النفي والانتهاء والقطع والتوقيف والتفكيك والنقض.
2. كلمة (*con*): وهي كلمة مرادفة لسوابق أخرى (*co, col, com*) تتصدر كلمات كثيرة، لا تخرج معانيها عن الربط والترابط والمعية (*avec*).
3. كلمة (*struct*): بمعنى البناء.
4. اللاحقة (*ion*): وهي لاحقة مماثلة للاحقة (*tion*)، تدل كلتاهما على شكل من أشكال النشاط والحركة (*action*).

وبتركيب دلالات هذه المقاطع المجزأة، تدل كلمة (*déconstruction*) على (حركة نقض ترابط البناء). وبما أن الكلمة منتهية بلاحقة لا تدل إلا على الحركة (و ليس المذهبية كما في اللاحقتين: *ique, isme*)، فقد سايرت بعض الترجمات ذلك مكتفية بالمصدر مجردا (لا المصدر الصناعي): (التفكيك، التقويض، النقض، التشريح،...).

وباستحضار البدائل المصطلحية الممكنة التي اقترحتها الترجمات العربية، والتي بلغت نحو عشرة مقترحات كاملة (التفكيك، التفكيكية، التشريحية، التشريح، التقويض، التقويضية، نظرية التقويض، النقضية، اللابناء، التهديم، التحليلية البنيوية،...)، يمكننا تصنيف المصطلحات الثلاثة الأخيرة في خانة "المصطلحات المستهجنة"؛ إما لاعتبارات تداولية ومرفولوجية (كما في حالة "اللابناء" ذي الشيوع المحدود جدا، فضلا على صعوبة التصرف الاشتقاقي فيه)، وإما لاعتبارات دلالية

1 – مرتاض: نظرية القراءة، ص 61.

(حيث ينصرف "التهديم" إلى دلالات عدمية سلبية تخريبية بعيدة عن عالم النص، مثلما تلتبس "التحليلية البنيوية" بالمنهج البنيوي وتغدو مجرد وصف له).

بينما يمكن تصنيف المصطلحات الأخرى كلها في خانة "المصطلحات المقبولة"، فأيها إذن يكون جديرا بلقب "المصطلح المفضل"؟!.

حين نحتكم إلى المعيارين المعجمي والدلالي، نلاحظ أن دلالات (التشريح) في اللغة لا تكاد تتجاوز مفاهيم التقطيع والتصنيف والفتح والكشف والتبيين، أما (الفك والتفكيك) فلا يتجاوز كذلك دلالات الفتح والعتق والإطلاق وفصل الأشياء وتخليص بعضها من بعض...

وهي – على العموم – دلالات ليست ذات شأن كبير مقابل ما يعنيه المصطلح الغربي في مفهومه "الدريري"، بخلاف (التقويض) الذي يقترب منه أكثر؛ حيث جاء في (اللسان):"قوَّض البناء: نقضَه من غير هدْم"[1]، وربما كان (النقض) أقرب معنى إلى جوهر المفهوم الغربي، لاسيما ما تعلق منه بالمناقضة القولية:"النّقض: اسم البناء المنقوض إذا هُدِم (...) والمناقضة في القول:أن يُتكلَّمَ بما يتناقض معناه، والنقيضة في الشعر: ما يُنقَض به (...) وكذلك المناقضة في الشعر: ينقض الشاعر الآخر ما قاله الأول، والنقيضة الاسم يُجمع على النقائض، ولذلك قالوا: نقائض جرير والفرزدق"[2].

مع ذلك وبالاحتكام إلى المعيار التداولي، نلاحظ أن مصطلح (التفكيكية أو التفكيك) – على علاّته وقصوره المعجمي نسبيا – أكثر شهرة وأوسع تداولا، فلا نملك إلا أن نصطفيه مصطلحا مفضلا، ولسان حالنا قول الدكتور محمود الربيعي في (أوراقه النقدية): "ليست كلمة (تفكيكية) – كما يتضح من معناها عند دريدا –

1 – لسان العرب: 341/05 (قوض).

2 – لسان العرب: 245/06 (نقض).

أنسب كلمة يترجم بها مصطلح (*déconstruction*). ولكن نظرا لتوالي استخدام الكلمة في النقد العربي، أحافظ هنا على استخدامها وذلك حتى لا أضيف مزيدا من البلبلة إلى مجال تضطرب فيه ترجمة المصطلحات غاية الاضطراب"[1].

هذا عن المصطلح، فماذا عن المفهوم المنهجي للتفكيكية في الخطاب النقدي العربي الجديد؟

يرى عزت محمد جاد أن التفكيكية هي "الانحراف الأكبر في مداخلات النقد الجديدة بفك الدوال عن المدلولات"[2]،أساسها – على حد تعبير محمد عناني – هو "اعتبار كل قراءة للنص بمثابة تفسير جديد له، واستحالة الوصول إلى معنى نهائي وكامل لأي نص، والتحرر من اعتبار النص كائنا مغلقا ومستقلا بعالمه"[3].

بينما تعيد نبيلة إبراهيم المفهوم إلى أصوله الثورية التي تقيم التفكيكية "على أساس نظري يرى أن الثقافة الغربية في مسارها التاريخي تعد نصا كاملا وممتدا حتى الزمن الحديث. وقد أصبح هذا النص في حاجة إلى قراءة جديدة، نتجاوز فيها المقولات المألوفة إلى ما هو أعمق بهدف الكشف عما قد يبدو متناقضا وغير مؤتلف في جسم الثقافة الأوربية، وبهذا يكشف القارئ حقائق أخرى مغايرة لتلك الحقائق الراسخة دهورا"[4].

وتجمع جل الكتابات على أن القراءة التفكيكية قراءة متضادة، تثبت معنى للنص ثم تنقضه لتقيم آخر على أنقاضه في إطار "إساءة القراءة"، إنها تسعى إلى إثبات أن ما هو هامشي قد يصير مركزيا إذا نظرنا إليه من زاوية مغايرة، ومنه يصح

---

1 – محمود الربيعي: من أوراقي النقدية، دار غريب، القاهرة، د.ت، ص **60**.

2 – عزت محمد جاد: نظرية المصطلح النقدي، ص **471**.

3 – محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، ص **15**.

4 – نبيلة إبراهيم: النقد النسوي في إطار النقد الثقافي، ضمن (النقد الأدبي على مشارف القرن)، أعمال المؤتمر الدولي الثاني للنقد الأدبي، مطابع المنار العربي، القاهرة، **2003**،ص **273**.

قول عبد السلام بنعبد العالي إن القارئ التفكيكي (ممثلا في ذلك المقام بجاك دريدا) "يحاول الكشف عن اليمين في كل نص يساري"[1]!.

تسعى التفكيكة – على حد قول عبد العزيز حمودة – إلى أن "تبحث عن اللبنة القلقة غير المستقرة، وتحركها حتى ينهار البنيان من أساسه ويعاد تركيبه من جديد. وفي كل عملية هدم وإعادة بناء يتغير مركز النص وتكتسب العناصر المقهورة أهمية جديدة، يحددها – بالطبع – أفق القارئ الجديد. وهكذا يصبح ما هو هامشي مركزيا، وما هو غير جوهري جوهريا"[2].

يقدم صاحبا (دليل الناقد الأدبي) القراءةَ التفكيكية (التقويضية) تقديما إجرائيا على أنها "قراءة مزدوجة تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا بإثبات معانيه الصريحة، ثم تسعى إلى تقويض ما تصل إليه من نتائج في قراءة معاكسة تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معانٍ تتناقض مع ما يصرح به. تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح)"[3].

وفي السياق ذاته يقوم التحليل التفكيكي (التقويضي) عند عبد الملك مرتاض على "تقويض لغة النص أجزاء أجزاء، وأفكاراً أفكارا (...) لتبيّن مركزيّ النص والاهتداء إلى سر اللعبة فيه، ثم يعاد تطنيبه، أو بناؤه، أو تركيب لغته على ضوء نتائج التقويض"[4].

---

1 – عبد السلام بنعبد العالي: التفكيك استراتيجية شاملة، مجلة (علامات)، ج **31**، مج **08**، فبراير **1999**، ص **09**.

2 – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص **388**.

3 – دليل الناقد الأدبي، ص **54**.

4 – مرتاض: مدخل في قراءة الحداثة، ص **13**.

على أن قول مرتاض بالبناء بعد التفكيك، أو التطنيب بعد التقويض (على حد تعبيره القائم على تعبير المتنبي)، يبدو لنا مفارقا بعض الشيء لحرصه على إحلال (التقويض) محل (التفكيك)؛ بالنظر إلى قصور الفعل (التفكيكي) الذي "لا يعمد إلى تدمير الشيء المفكك، ولكنه يجزئه فقط، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه كتفكيك قطع محرك من المحركات لفحص دواليبها الفاعلة فيه ومراقبتها قبل إعادة تركيبه كما كان..."[1].

كل هذا الكلام التفكيكي (التقويضي) العربي النظري، الذي يسعى إلى محاكاة المفهوم الغربي، من الصعب الوقوع عليه مترجما في شكل ممارسات نقدية تطبيقية، وجل ما وقعنا عليه إنما كان يفعل تطبيقيا نقيض ما يقوله نظريا، وكان يحلل ويشرح ويفكك ثم يبني في إطار هو أدنى إلى التصور البنيوي منه إلى التقويض (التدميري)!.

وسنقف فيما يلي وقفة (تحاول أن تقرأ المنهج من خلال مصطلحاته) عند نموذج تفكيكي عربي، لنؤكد ما قلناه مما يتعلق بالانحراف الإجرائي عن الأصول المنهجية الغربية.

التفكيكية "الغذامية".. ومبدأ (تفسير الشعر بالشعر):

تقوم تشريحية عبد الله الغذامي، في جوانب أساسية من ممارساته النقدية الباهرة، على ما سماه مبدأ (تفسير الشعر بالشعر) الذي اتخذ منه شعارا نقديا تصدر عنه قراءاته الشعرية المختلفة، يقوم هذا المبدأ على "إدماج كل قصيدة في سياقها، ولكل

1 – مرتاض: نظرية التقويض، ص 280.

قصيدة.سياق عام هو مجموعة شفرات جنسها الأدبي، وآخر خاص هو مجموعة إنتاج كاتبها، وهذان سياقان يتداخلان ويتقاطعان بشكل دائم ومستمر"[1].

إن التشريح في مثل هذا الإجراء هو تفكيك النصوص إلى وحدات، يُسمّي الناقد كل وحدة قائمة بذاتها بنائيا ودلاليا (جملة)؛ وهي "أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للجنس الأدبي المدروس، أي أنها تمثل (صوتيم) النص"[2]؛ ولا ينصرف مفهومه للصوتيم إلى مفهوم العامة لمصطلح (*Phonème*)، فذاك شأن آخر، ولا قاسم بينهما سوى أن كليهما لا يمكن أن يقسم إلى ما هو أصغر منه.

(الجملة الشعرية)، أو الجملة الأدبية، عند الغذامي هي غير الجملة النحوية وهي غير "الجملة الشعرية" في التدوير العروضي (باصطلاح عز الدين إسماعيل)، إنما قول أدبي تام ليس له حدٌّ قارٌّ؛ فقد نجد قصيدة من خمسة أبيات لدريد بن الصمة تشكل "جملة أدبية واحدة" لدى الغذامي[3] الذي توقف عند بيتها الشهير:

(وما أنا إلا من غزية إن غوت   غويت، وإن ترشد غزية أرشد)

الذي طالما عددناه شاهدا على العصبية القبلية، وحين أعاده الناقد إلى سياقه (جمْلته) تراءت دلالته مغايرة لِمَا ألِفْناه؛ إذ بدا في قمة الدلالة الديمقراطية!.

إنه تأويل بارع يكتب النصوص بإعادة قراءتها قراءة "تُقَوِّضُ" المركزية القرائية الأحادية المهيمنة، وكذلك فعل الغذامي تارة أخرى[4]؛ مع نصوص أخرى لطرفة وامرئ القيس وكعب بن زهير وعنترة...، أُسيءَ فهمُها وتفسيرُها سابقا، لأنها بترت عن جملها الشعرية (سياقاتها)، أو عما يسميه الغذامي "ذاكرة النص"، وحين استعادت "ذاكرتَها"، استعادت حياتها الشعرية المتجددة....

1 – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص 84.

2 – نفسه، ص 91.

3 – نفسه، الصفحة نفسها.

4 – ينظر الفصل الأول "ذاكرة النص / ذاكرة الراوي" من كتابه (القصيدة والنص المضاد).

يعترف الغذامي بأن هذا المبدأ التشريحي الذي يصطنعه هو مبدأ توفيقي يقوم على استثمار جملة من المقولات النقدية؛ إنه "تمثل كامل لمفهومات (السياق) و(النصوص المتداخلة) وتفسير النصوص، ويشكل عندي الفقر العمودي لنظرية القراءة"[1]؛ إذ يمكننا أن نفكك هذا المبدأ إلى جملة من المبادئ الجزئية:

1. مبدأ "الاختلاف"، أي اختلاف الحاضر عن الغائب، مع الاعتداد الكبير بمقولة الغياب (وفي ذلك محاكاة لثورة جاك دريدا على مركزية العقل)، ذلك أن "عملية استحضار الغائب تفيد في تحويل القارئ إلى منتج للنص مما يجعلها مضاعفة الجدوى، فهي من ناحية تثري النص إثراء دائما باجتلاب دلالات لا تحصى إليه، ومن ناحية أخرى تفيد في إيجاد قرّاء إيجابيين يشعرون بأن القراءة عمل إبداعي"[2].

2. إن في هذا القول الأخير تعريجا ضمنيا على مفهوم "الكتابة" (أي كتابة النص بإعادة قراءته قراءة مختلفة عن القراءات السابقة، كما فعل الغذامي في قراءته لبيت دريد بن الصمة...).

3. وفيها أيضا استثمار ضمني لمفهوم "التناص الداخلي"؛ بما هو تقاطع للنص مع نصوص أخرى للكاتب الواحد.

4. يرى الغذامي أن "عملية إحضار عناصر الغياب إلى النص هي في حقيقتها محاولة لكتابة تاريخ ذلك النص"[3]، وفي ذلك استحضار واضح لمفهوم السياق؛ حيث إن مفهوم (الجملة الأدبية) يندرج – من جهة – ضمن الجنس الأدبي الذي ينتظمها (و في ذلك إحالة على مفهوم "جامع النص" لدى جيرار جنيت)، وهو – من جهة ثانية – يحيل على السياق النصي العام الذي تندرج الجملة في إطاره، لكنه لا يقصد المحيط السياقي الخارجي الذي يُعبّر عنه بالمصطلح العام المعروف (*contexte*)، بل يقصد السياق اللغوي (اللفظي) الداخلي الذي يعبر عنه الفرنسيون

1 – الخطيئة والتكفير، ص **84**.

2 – نفسه، ص **82**.

3 – الخطيئة والتكفير، ص **84**.

بمصطلح نادر الحضور في الكتابات العربية هو (*cotexte*)[1].

5. إن (تفسير الشعر بالشعر) المناهض لشتى أشكال القراءة الإسقاطية، في احتفائه بالسياق اللغوي الداخلي، يحاكي صراحة صنيع بعض المفسرين الذي فسروا القرآن بالقرآن، وقد أحال الغذامي على ذلك حين ختم مقاله (تفسير الشعر بالشعر - من جغرافية النص إلى جيولوجية النص)[2] بالإشارة إلى تفسير الشيخ محمد الأمين الشنقيطي "أضواء البيان في إيضاح القرآن بالقرآن". كما أن الاحتكام إلى نظام الشفرة اللغوية للجنس المدروس يستوحي - فيما يبدو- مفهوم (تفسير القرآن بالحديث) ومفهوم (تفسير الحديث بالقرآن)...

وعلى العموم، فإن "تشريحية" الغذامي - باعترافه - مختلفة عن تفكيكية دريدا "تلك التي تقوم على محاولة نقض منطق العمل المدروس من خلال نصوصه، وأنا لم أعمد إليها هنا لأنها لا تنفعني..."[3]، ولكنها أقرب إلى تفكيكية بارت القائمة على "النقض من أجل إعادة البناء"، والمنتهية إلى "علاقة حب بين القارئ والنص"؛ يقول الغذامي:

".. ولقد أميل إلى نهج بارت التشريحي لأنه لا يشغل نفسه بمنطق النص (...) ولأنه يعمد إلى تشريح النص لا لنقضه ولكن لبنائه، وهذا هدف يسمو بصاحبه إلى درجة محبة النص والتداخل معه"[4].

التشريحية إذن هي "التفكيكية الغذامية"، ليست هي ما تريده التفكيكية من النص، لكنها ما يريد الغذامي من التفكيكية؛ ما يريده عبد الله الغذامي (بوصفه قارئا مبدعا للنص العربي) من التفكيكية (بما هي منهج غربي في القراءة). فكثيرا ما

1 - Voir, Nouveau Dictionnaire Encyclopédique,P 764, D. Maingueneau: les termes clés de l'analyse du Discours, p.26

2 – الغذامي: ثقافة الأسئلة، ص **127**.

3 – الخطيئة والتكفير، ص **86**.

4 – نفسه، ص **87**.

يُعيب الغذامي الدلالة الاصطلاحية الغربية للتفكيكية، ليعوضها بدلالة إجرائية تعكس استعماله الخاص لها "كاتجاه نقدي عظيم القيمة، من حيث إنها تعطي النص حياة جديدة مع كل قراءة تحدث له، أي أن كل قراءة هي عملية تشريح للنص، وكل تشريح هو محاولة استكشاف وجود جديد لذلك النص، وبذا يكون النص الواحد آلافا من النصوص يعطي ما لا حصر له من الدلالات المتفتحة أبدا"[1].

إنه غالبا ما يستعمل المصطلحات التفكيكية بدلالات إجرائية خاصة تُفرغُها من محتواها الاصطلاحي.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن كلامنا هذا يتسق تماما مع حكم معجب الزهراني على الغذامي بأنه "كان ولا يزال ناقدا تأويليا بامتياز، وبالمعنى الفلسفي للتأويلية إذْ تستند إلى التسليم بدور الذات في قراءة نص العالم وفق مقصديات معلنة أو مضمرة"[2]، وأنه من الحريصين على "توطين وتعريب نظرية نقدية تغذت على اللسانيات وتمحورت حول أدبية النص الأدبي"[3]، وأنه أيضا على حد وصف علي سرحان القرشي "يستنبت هذه المصطلحات من تراثنا العربي"[4].

باختصار شديد، تشريحية الغذامي وتفكيكية دريدا بينهما برزخ؛ لا تبغيان!...

---

1 – نفسه، ص 86.

2 – معجب الزهراني: النقد الثقافي – نظرية جديدة أم مشروع متجدد، مجلة (علامات)، مج 10، ج39، مارس 2001، ص 368.

3 – نفسه، ص 359.

4 – علي سرحان القرشي: قراءة في مشروع الغذامي النقدي، مجلة (علامات)، م.س.ن، ص 270.

فهرس



صاحب الكتاب

الدكتور يوسف وغليسي

- دكتور دولة في الآداب .
- متخصص في نقد الخطاب النقدي العربي المعاصر .
- أستاذ (النقد الحديث) و(المدارس النقدية المعاصرة) بجامعة قسنطينة - الجزائر .
- أحرز عشرات الجوائز الإبداعية والنقدية وطنيا وعربيا.
- نشر عشرات المقالات والبحوث العلمية في أشهر الدوريات العربية (عالم الفكر، علامات ، قوافل ، الدراسات اللغوية ، البيان ، الآداب الأجنبية، كتابات معاصرة، الحياة الثقافية ....).
- أصدر 03 مجموعات شعرية و 05 كتب نقدية :

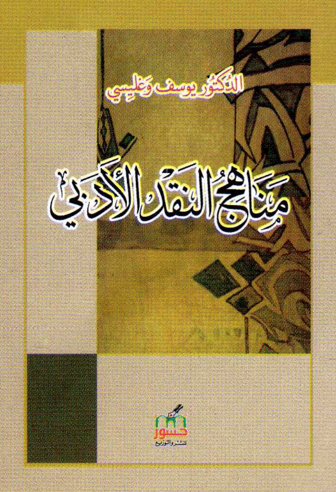
1- الخطاب النقدي عند عبد الملك مرتاض (2002)

2- النقد الجزائري المعاصر (2002)

3- محاضرات في النقد الأدبي المعاصر (2005).

4- الشعريات والسرديات (2006).

5-التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري (2007)



رقم الإيداع : 2007-3848



